780.944
W494m

H. W. WERNER

MUSIK IN FRANKREICH

JEDERMANNS BUECHEREI
VERLAG HIRT
IN BRESLAU

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

MUSIC LIBRARY

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

780.944
W494m

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00022664323

This book is due at the MUSIC LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold, it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RETURNED	DATE DUE	RETURNED

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/musikinfrankreic00wern

JEDERMANNS BÜCHEREI

Natur aller Länder / Religion und Kultur aller Völker
Wissen und Technik aller Zeiten

*

ABTEILUNG: MUSIK

Herausgegeben von
Johannes Wolf

Ferdinand Hirt in Breslau
1927

Th. W. Werner

Musik in Frankreich

Ferdinand Hirt in Breslau
1927

Mit 26 Bildern

Made in Germany
Copyright 1927 by Ferdinand Hirt in Breslau

VORBEMERKUNG

Dies Buch ist aus der Meinung heraus geschrieben worden, daß sein Leser sich ihm von einem andern als dem nur fachwissenschaftlichen Standorte her nähere. Schon der Gedanke an die zahlreichen, vor der politischen oder der sprachlichen Grenze nicht haltenden Querverbindungen geistiger Art zwischen den Völkern verbietet einer auf eine Volksgemeinschaft sich beschränkenden Darstellung das stilkritische Verfahren. Da wiederum eine archivalisch-quellenmäßige und bibliographische Bearbeitung des Stoffes hier noch weniger passen will, wurde der Versuch gemacht, die Musik Frankreichs nicht so sehr an den Wandlungen ihrer Gestalt und ihres Wesens selbst, auch nicht vom Biographischen ihrer Träger her zu fassen, als sie im Zusammenhang mit dem Kulturganzen zu zeigen. — Zu der thematischen Beschränkung tritt noch die räumliche: sie hat dem Verfasser die Pflicht strengerer Auswahl und Sichtung auferlegt.

Für freundliche Hilfeleistung bei der Beschaffung der Bilder ist er dem Herausgeber dieser Bücherreihe, Herrn Professor Dr. Johannes Wolf in Berlin, und Herrn Professor Dr. V. C. Habicht in Hannover dankbar verbunden.

Hannover, im Dezember 1926.

Dr. Th. W. Werner.

780.944
W494m
music
lib.

894482

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
Musik des Mittelalters	
Anfänge	7
Sequenzen und Tropen; geistliche Spiele, Reimoffizien	8
Die Kunst der Mehrstimmigkeit	15
Troubadours und Trouvères; Spielmannskunst	22
Ars nova	29
Französisch-niederländische Chanson	33
Französische Meister weltlichen und kirchlichen Stils	36
Musik der Renaissance	
Instrumentalmusik	39
Musik des Protestantismus	44
Musik des Humanismus	45
Höfische Kunst	52
Anfänge des musikalischen Dramas	54
Lauten- und Klaviermusik	60
Geigen- und Orchestermusik	67
Musik der Neuzeit	
Wandlungen des Opernideals	71
Die Musik der Revolution	88
Die „große“ Oper	90
Die Konversationsoper	93
Die Operette	94
Romantische Musik	95
Die Moderne (Chor-, Lied- und Kammermusik)	103
Zeittafel	112
Literatur	121
Register	128
Abbildungen	133

ERSTER ABSCHNITT

Musik des Mittelalters

Anfänge

Der Beginn einer Musikbewegung in Frankreich erhebt sich, soweit wir rückschauend zu erkennen vermögen, nicht so sehr aus völkischen, als vielmehr aus jenen allgemeinen Strömungen, die als christlich-kirchliche Kultur die Bildung Westeuropas, nicht politisch, aber geistig und in einer gemeinsamen lateinischen, von östlichen Elementen leicht durchdrungenen Sprache zusammenfaßten. Chlodwig aus dem Geschlechte der Merowinger hatte sich nach seinen Siegen bei Soissons (486) und Zülpich (496) durch den Bischof Remigius von Reims im Bekenntnis der orthodoxen Kirche taufen lassen. Doch scheint es, als sei, obwohl Gallien inzwischen einen italienischen Gast von der Bedeutung des Venantius Fortunatus beherbergte, erst mit dem Übergange der Krone an die Karolinger und durch den zweiten Papst Stephan eine engere kulturelle Verbindung der fränkischen Monarchie mit Rom zustande gekommen. Chrodegang, ein guter Kenner der römischen Liturgie, richtet zu Pipins Zeiten in Metz eine lange und innig mit Rom in Fühlung bleibende Schule für die gesangliche und musikalische Durchbildung der Geistlichen ein; neben ihr besteht mit gleicher Bestrebung die Musikschule des von irischen Siedlern gegründeten allemannischen Klosters zu St. Gallen, während Lyon sich zu Metz, das sich an der Ausbildung der Notenschrift beteiligt, in Gegensatz stellt. Aus dem geistig bewegten Ablauf des 8. Jahrhunderts ist als künstlerisches Zeugnis der ihrem inneren Gehalt nach kirchlich bestimmten karolingischen Renaissance in einem Pontifikale aus Poitiers (jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris) der Gegenwart das vielleicht älteste Dokument mit Musiknoten erhalten geblieben. Auch stellte sich schon vorher eine für das Frankenreich bezeichnende Bindung an den Osten her, deren Zeichen eine Orgel ist, die nach Eginhards Bericht der griechische Kaiser

Constantin Copronymos im Jahre 757 Pipin zum Geschenk gemacht hat[1]. Daß aber solche Instrumente schon vor diesem Ereignis im Abendlande und auch auf fränkischem Boden (wenngleich nicht als abendländische Erfindung) bekannt gewesen seien, geht aus Abbildungen auf Sarkophagen in Arles aus dem 6. und 7. Jahrhundert hervor, die pneumatische Orgeln darstellen[2]. Auch sieht es so aus, als sei die Tonschrift mit Benutzung der sieben ersten Buchstaben des Alphabets für das Monochord und die Orgel im Frankenlande erfunden worden. Hucbald von St. Amand hat für die Reihe *A* bis *G* eine Durtonleiter auf *C*, Oddo von Clugny eine Molltonleiter auf *A* im Sinne. Jenes Arles bewahrt, ähnlich wie Nimes, in den Resten von Amphitheatern Erinnerungen an die Durchdringung der südlichen Provinzen mit griechisch-römischer Theaterkunst, in deren Verfall schon der fahrende Spielmann eingetreten ist.

Daß die Orgeln damals liturgischen Zwecken gedient hätten, ist nicht fest erwiesen. Der Zuschnitt des Gesangunterrichts macht die Freiheit des Sängers der römischen Choralweise von instrumentaler Stützung wahrscheinlich. Wenn Notker Balbulus am Ende des 9. Jahrhunderts den Unterschied des St. Galler Choralvortrags vom römischen hervorhebt[3], so teilt Sauval[4] aus seinem Anfange, also aus der Regierungszeit des um die Verbreitung der als erstrebenswertes Kulturelement geschätzten römischen Liturgie eifrig bemühten großen Karl[5] eine Begebenheit mit, die damals offenbar Staub aufgewirbelt hat und das selbständige Urteil der Pariser bezeugt: zum Fest der Weihnacht und der Erscheinung hatte der Papst Musiker nach Paris entsandt, die dort so schlecht sangen, daß sie zurückgeschickt und, heimgekehrt, von ihrem Herrn mit Verbannung oder mit Gefängnis bestraft wurden. Karls angelsächsischer Berater Alkuin hat sich auf künstlerischem Gebiete durch eine Abhandlung über die acht Tonarten bekannt gemacht.

Sequenzen und Tropen; geistliche Spiele, Reimoffizien

Müssen wir im Hinblick auf den gregorianischen Gesang, dessen Probleme hier nicht behandelt werden können, von dem Frankenreich als empfangendem Teile sprechen, so ändert

sich das Bild mit oder doch bald nach der Reichsteilung und der damit einsetzenden politischen Verselbständigung des Landes durch den Vertrag von Verdun (843). Frankreich — so dürfen wir das staatliche Gebilde nun nennen — wird im tonkünstlerischen Bezirk gebend. Ihm und nicht der schon genannten abgeschlossenen Kulturstätte an der Sitter und der Goldach gebührt nach den jüngsten Erhebungen[6] der Ruhm, die Ausbildung einer Kunstform betrieben zu haben, die neben der aus Syrien seit langem eingeführten klassizistischen Hymne zu großer und weitreichender Bedeutung gerät; es ist die Sequenz, das Höchste vielleicht, was die frühmittelalterliche Ton- und Wortkunst in seltsamer Vereinigung hervorzubringen vermocht hat. Neben das bisher für die Forschung im Vordergrunde stehende Kloster des heiligen Martial in Limoges ist neuerdings mit besserer handschriftlicher Überlieferung St. Peter von Moissac getreten.

Im Vergleich zu dem im Deklamatorischen wie im Melodiösen frei gestalteten Vortrage des auf prosaischer (weil in das Lateinische übertragener) Vorlage beruhenden gregorianischen Chorals erscheinen Hymnus und Sequenz mit unbiblischen gedichteten Texten als gebundene Formen: sie gehorchen dem Prinzip der Wiederholung. Von der älteren Hymne unterscheidet sich die Sequenz durch das Verhältnis ihrer Musik zum Text, der durch Wiederkehr gleicher Glieder beide Male zum Versgedicht wird: die Musik der Hymne umschließt die dichterische Strophe, die eine Fortentwicklung nur nach dem Gedankengange, nicht aber nach dem metrischen Schema (und damit nach der Melodie) erfährt; die Musik der Sequenz umschließt das dichterische Strophenpaar, das eine Entwicklung sowohl nach dem Gedankengange, wie nach dem metrischen Schema (und damit nach der Melodie) erfährt. Die Hymne ist also ein Lied mit freier Zahl der metrisch und musikalisch ihrer ersten gleich bleibenden Strophen, die Sequenz dagegen mit geringen Ausnahmen eine Anreihung von mehreren Sätzen. Jeder besteht aus zwei metrisch und melodisch gleich bleibenden Versen, doch ist kein Doppelvers dem anderen gleich; aus- und eingeleitet wird ihre Summe gern durch eingliedrige Gebilde, so daß das Schema des Ganzen sich darstellt als: a, bb, cc, dd, .., .., x.

Über die Entstehung der Sequenzen in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts gibt es mehrere Theorien. Die Forschung der jüngsten Zeit[7] ist geneigt, den Jubilus des Gradualverses als liturgischen Ort des Entstehens abzulehnen und dafür längere, mit den Vokalen des Alleluia versehene, außerhalb der Messe befindliche Tonreihen anzunehmen. Da einige dieser nichtliturgischen Melodien griechische Bezeichnungen tragen und Beziehungen abendländischer Klöster zu Byzanz noch durch andere Tatsachen erhärtet werden, so scheint es sich, wie bei jener Orgel für die Residenz in Aachen, um Einfuhrgut aus dem Osten zu handeln. Es entspricht der Wesensart des Westens auch auf anderen Gebieten, wie dem des Musikinstrumentenbaues, das Übergebene einer fruchtbringenden Behandlung zu unterwerfen. Da diese Melodien bis auf ihren Anfang und ihr Ende in zweigliedrigem Aufbau verlaufen, ist von hier aus endlich die lange gesuchte Erklärung für die dichterische Form der Sequenz zu gewinnen. Die Anpassung des Gedichts an die Melodie erfolgt nach anfänglichem Schwanken so, daß jede Silbe einen Ton (nur selten ihrer mehrere) erhält. Auf die Verskunst hin angesehen vertritt die Sequenz einen von der Hymne verschiedenen Zustand: nicht Länge und Kürze der Silben entscheidet den Vortrag, wie in der lateinischen Klassik; ihre Zahl bestimmt ihn und die Zahl der frei auf die (anfänglich im Auslaut das Schluß-a des Alleluia bewahrende) Verszeile verteilten Hebungen. Wahrscheinlich haben wir in der Ablehnung der Messung der Wortsilben nach ihrem Zeitwert zugunsten der Silbenzählung mit Berücksichtigung des Wortakzents wiederum orientalischen Einfluß zu erkennen. Die Melodik der Sequenzen zeigt innerhalb einer die Maße des Chorals übersteigenden Ausnutzung des Stimmumfanges die Neigung zu kühneren Bildungen und zur Entfaltung von Glanz, kommt aber mit der syllabischen Textbehandlung den Singgewohnheiten des Volkes entgegen. Die musikgeschichtliche Bedeutung der Sequenz liegt, sofern die vorgetragene Entstehungstheorie beibehalten werden kann, in der durch einen immer wieder wunderlich erscheinenden schöpferischen Akt sich vollziehenden Durchtränkung des Musikalischen, das in reiner und freier Form vorliegt, mit dem Begrifflichen des Wortes, das

übrigens unter der ungewohnten Fessel der fertig vorhandenen Gesangsweise nicht selten zu leiden hat.

Der entschieden lyrische Charakter, der dem Hymnus und der Sequenz gemeinsam ist, verweist die Formen in den Bereich des Kunstmäßigen. Ein neues volkstümliches Moment war seit Augustins Gedicht gegen die Donatisten in die Lyrik mit der zunächst tastenden, bald aber sicher werdenden Anwendung des Reimes getreten[8], der sich an der Betonung der Wortstammsilbe leicht ausbildet. In der Sequenz führt die Reimung der Zeilen eine neue Blüte der Gattung herauf, die nun auch in Frankreich mit dem Namen eines bestimmten Mannes als ihres bedeutendsten Pflegers verbunden werden kann. Adam von St. Victor, um die Mitte des 12. Jahrhunderts Augustiner-Chorherr in Paris, gehört als Dichter zweifellos zu den hellsten Erscheinungen des hohen Mittelalters. Ein Blick auf seine Sequenzen[9] zeigt, daß ihre Strophen die Neigung haben, sich einander formal anzugleichen; damit vollzieht die Sequenz eine Annäherung an die Hymne, von der sie in der Folge, nachdem Einleitungs- und Schlußglieder gefallen sind, nur durch die Musik unterschieden bleibt, die eine fast reine syllabische Behandlung der textlichen Vorlage beibehält. Auch die Melodien des neuen Stils, der die Tonarten auf *d* und *g* bevorzugt, verneinen die Abhängigkeit vom Jubilus. Ein mittelbarer oder unmittelbarer Anschluß an die Volksmusik wird der starken Verbreitung der Kunstform, die ihren Platz zwischen Gradualvers und Offertorium erhält, nur günstig gewesen sein. Thomas von Aquin und Thomas von Kempis, beide sind mit vielen anderen Schöpfern von Sequenzen Adam verpflichtet. Die Überwucherung der Liturgie mit der beliebten Form veranlaßte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihre Ausmerzung; nur fünf Stücke blieben seither dem Gottesdienst erhalten: Wipos „Victimae paschali laudes“ für Ostern aus dem 11., die Robert dem Frommen zugeschriebene, aber doch wohl später liegende Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus et emitte coelitus“ aus dem 12., Thomas von Aquinos „Lauda Sion salvatorem“ für Fronleichnam, das mit Jacopone da Todis Namen verbundene Marienlied „Stabat mater dolorosa“ und Thomas von Celanos Gedicht für das Totenamt „Dies irae, dies illa“ aus dem 13. Jahrhundert.

Eine in ähnlichem Sinne wie die Sequenz den Besitzstand der liturgischen Weise bereichernde jüngere Form, der Tropus, ist zwar anscheinend von St. Galler Mönchen im Beginne des 10. Jahrhunderts erfunden, wird aber doch auch für die französische Musikpflege bedeutend. Er kommt in zwei Arten vor: die eine tastet die Melodie nicht an, versieht aber ihre melismatischen Stellen unter Auflösung der Tonbindungen mit einem den Grundgedanken des Ganzen glossierenden Text von prosaischem Bau; die andere geht einen Schritt weiter und vereinigt mit der textlichen eine musikalische Glosse, die, in die vorhandene Weise eingeschoben, unter Trennung ihrer Hälften sie zerdehnt. Dies Verfahren — es versucht, wie jede Tropierung, den Überfluß des Fühlens künstlerisch zu bannen — wurde von den Stücken der Messe auf die Lesungen übertragen, wo die erklärende Erweiterung wohl auch zur Landessprache und das Kunstverlangen zum Reime griff. Vorzüglich in der franziskanischen Liturgie erscheint der sinnfällige Reim schließlich durch den ganzen Stundengottesdienst. Julian von Speyer (gest. um 1250) war, ehe er (vor 1227) in den Orden eintrat, Kapellmeister am Hofe des achten, vielleicht auch des neunten Ludwig von Frankreich gewesen; sein Leben im Franziskanerkonvent zu Paris wurde nur durch Reisen nach Deutschland und nach Italien unterbrochen. Es ist also anzunehmen, daß er, der das Amt des Kantors versah, seine Reimoffizien[10] auf die Feste des heiligen Franziskus von Assisi und Antonius von Padua „secundum literam et cantum“ (nach Wort und Weise) in und für Paris schrieb. Auch sie fielen später den Beschlüssen des Tridentiner Konzils zum Opfer. Der Zug zum Volksmäßigen, der sich bei der allgemeinen Haltung des Ordens in der Anwendung des Reims äußert, führte über den frühen Ausdruck reinen Naturgefühls, wie er die in Frankreich um die Jahrtausendwende entstandene, in den Cambridger Liedern bewahrte Frühlingsklage eines Mädchens („levis exsurgit zephyrus“) bestimmt, zu völliger Verweltlichung in dem Officium lusorum der Carmina burana und der Eselsprose „Orientis partibus“[11], die in Sens das Officium circumcisionis Domini einleitete.

Aufgeführt wurde gelegentlich auch die von je zu balla-

desker Vortragsart neigende Sequenz und der Tropus; dann nämlich, wenn der lyrische Ton durch den der Rede, sonderlich der Frage oder gar des Zwiegesprächs im Sinne einer zunächst noch verborgenen Dramatik umgefärbt, die Betrachtung des Sprechenden zur Handlung gesteigert wurde. Die verbreitete Ansicht, Frankreich sei das Geburtsland des geistlichen Schauspiels mit Musik, ist von Wilh. Meyer[12] zugunsten von St. Gallen berichtigt worden, nachdem schon Anselm Schubiger[13] die Abhängigkeit der ältesten französischen liturgischen Dramen (in Limoges, Rouen, Fleury, Beauvais) von deutschen Mustern (in St. Gallen, Einsiedeln, Freising, Beuron) behauptet und bewiesen hatte. Bereits im 11. Jahrhundert gibt es, wie wir aus einem Kommentar zur ars poetica des Horaz wissen[14], ein allgemein bekanntes Spiel vom Herodes, zweifellos Bestandteil eines Weihnachtsspiels, in dem die Wechselreden der Hirten und die der drei Weisen der Darstellung des Kindermordes voraufgegangen waren. Es lag nahe, die Melodien der Anrede, des Zwiegesprächs, der mehrfachen Unterhaltung durch mimische Behelfe zu unterstützen, sobald der Stoff dazu einlud, sei es, daß die Geste die dramatische Lage, sei es, daß sie die Symbolik des Vorgangs erklärte. Ob die immer einstimmig bleibende Melodik ihren dem Erfordernis des Ausdrucks jeweils angepaßten Charakter[15] nun von der Lebhaftigkeit des mimischen Gefühls erhalten, oder ob gerade diese ihre Eigenart die Befreiung der Gebärde veranlaßt habe, das muß eine offene Frage bleiben. Wie das Spiel aus der Liturgie aufsteigt, so kehrt es auch zu ihr zurück: Text und Melodie des neuen Gebildes münden schließlich in die Antiphon des dem Feste zugehörigen Introitus ein. Neben der Befruchtung der Melodik steht, und zwar vorzüglich in Frankreich, der Ausbau des Dramatischen nach seiten des Überweltlichen und des Weltlichen. Das geschieht in dem Osterspiel, wenn der Auferstandene erscheint und wenn die beiden Marien und Salome beim Krämer Spezereien kaufen. Aus einem der österlichen Feier vorgelagerten Passionsspiele spaltet sich die zu subjektiver Vertiefung geratende Marienklage ab, wie sich, vom Weihnachtsspiel ausgehend, die Rahelklage selbständig gemacht hatte. Limoges, das uns ein solches Stück überliefert, bildet

daneben ein außerbiblisches Prophetenspiel und ein lateinische mit französischen Versen mischendes Drama von den klugen und den törichten Jungfrauen aus; gemischtsprachig ist auch ein in Beauvais erscheinendes Daniel-spiel[16].

Die Volkssprache dringt nun weiter in die geistliche Musik ein, und zwar bis in die Meßliturgie; auch bildet sie mit den selbständigen Formen des geistlichen Liedes eine eigene, für Frankreich allerdings spärlicher als für Deutschland belegbare Literatur, was mit dem Bericht über die Reise Bernhards von Clairvaux an den Rhein übereinstimmt, in dem das Fehlen solcher Lieder den Romanen bezeugt wird[17].

Die Chanson de geste, episches Gebilde von großem Wurf, wie das Rolandslied, wie Gormunt und Isembart, Ludwigs Krönung, Karlsreise, ist musikgeschichtlich unergiebig; aber, von Spielleuten durch das Land getragen, beeinflußt sie die Entwicklung der Sprache dahin, daß ihr Entstehungsdialekt, das Franzische, sich nach hartem Kampfe gegen das Piccardisch-Wallonische und nach Ausfall des Normannischen und des Provenzalischen, doch in Verbindung mit der Sprachgruppe der Bourgogne und der Franche Comté zur Schriftsprache ausbildet[18]. Damit tritt die von fünf Flüssen umgrenzte, durch den Zusammenlauf natürlicher Straßen ausgezeichnete Isle de France in den Vordergrund, obwohl Paris wirtschaftlich von anderen Märkten einstweilen noch überflügelt wird. Der trotz der Schwäche des Königtums im 11. und im 12. Jahrhundert in etwas phantastischer Art sich entwickelnde Gedanke der völkischen Einheit mußte zur Verschmelzung der dialektisch getrennten Gruppen beitragen. Wie aber in der Baukunst (hier natürlich am deutlichsten) Altes neben Neuem bleibt, wie die Werke des älteren romanischen Stils, vorzüglich im Süden, neben der aufkommenden Gotik des Nordens vor dem Auge des Beschauers stehen, wie eine burgundische Kunst sich selbständig zu behaupten vermag, so vollzieht auch die Sprache und die hinter ihr liegende Art des Denkens und Fühlens den Übergang nur allmählich. Auch die innerhalb des universalkirchlichen Papsttums sich erhebenden Bewegungen knüpfen bei aller Stoßkraft an Bestehendes an: die cluniazensische Reform (im 10.) und

die Erhebung des Zisterzienserordens durch Bernhard von Clairvaux (in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts) an die Regel des heiligen Benedikt von Nursia, die Neubildung der Prämonstratenser (am Ende des 11. Jahrhunderts) an die Augustinerregel. Selbst die ausdrücklich nach außen, d. h. dem Volke zugewandten (im 13. Jahrhundert entstehenden) Bettelorden übernehmen den Zug zur Verinnerlichung aus den Reformströmungen innerhalb der älteren Konvente: auch für den Weltklerus werden nach und nach die Gesetze Augustins verbindlich. In der Predigt tritt neben das scholastische Element das volkstümliche: Milderungen im Fastenwesen, in der Handhabung des Interdikts, der Exkommunikation, in der Beobachtung der kanonischen Tageszeiten bezeugen das Walten neuen Geistes. Die Verbreitung merkwürdiger Volkshäresien (im 12. Jahrhundert und nicht zuletzt im südlichen Frankreich) zieht indessen die Maßregel der Inquisition nach sich. Eine schönere Verbindung und großartige Versöhnung von Welt und Kirche liegt zwei Jahrhunderte hindurch in der Idee der Kreuzzüge; das hier leidenschaftlich beteiligte Frankreich nimmt — auch die Art der auf seinem Boden ausgefochtenen religiös-philosophischen Kämpfe um realistische und mystizistische Anschauungen zeugt davon — im Geistesleben der Völker einen Vormachtsrang ein: das Organ seiner Verteidigung wird die vor Oxford und Cambridge in Paris gegründete Universität, die Sorbonne.

Die Kunst der Mehrstimmigkeit

Mag die Musik eine abgesonderte Provinz im Geistesleben der Menschheit sein oder als solche erscheinen, den Zug zur geistigen Herrschaftsstellung Frankreichs macht sie, und zwar in der Richtung auf die Gipfelung des Erfolges in Paris durch den Zeitraum vom 9. bis zum 12. und in das 13. Jahrhundert mit. Das geschieht in der wohl nicht in einem überprüfbaren Augenblick entspringenden, aber doch als Neues schaffende Macht sofort belegbaren Kunst der Mehrstimmigkeit, während dem immer breiter werdenden Flusse erhöhter Bildung eine über das Land sich verteilende Pflege der weltlichen Musik entspricht.

Die vielleicht weit zurückliegenden Anfänge[19] einer in der kirchlichen Praxis so unerhörten Neuerung, wie es das mehrstimmige Musizieren ist, sind als eine andere Art von Tropierung aufzufassen, als Bereicherung des vornehmlich liturgischen Stoffes zur Erhöhung des Festlichen. Über einer Vorstufe: dem gleichschrittigen Oktavengesang von Männern und Knaben (Tenor-Diskant, Baß-Alt) — seit dem Konzil von Auxerre (578) schwieg die Frau in der Kirche — erhebt sich die Entwicklung in vier Staffeln[20].

Nach dem lange in Frankreich wirkenden schottischen Geschichtsschreiber Johannes Erigena spricht der flandrische Mönch Hucbald von St. Amand[21] in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts unter der in ihrer Bedeutung noch ungeklärten Bezeichnung „Organum“ (als von etwas Vorhandenem) von zweistimmigem Gesang, der die Oktaven zu dem den Gattungen ungleichartiger Stimmen natürlichen Zwischenraum der Quart und der Quinte verengt (Tenor-Baß, Diskant-Alt): die Stimmen bewegen sich im Gleichschritt und parallel zueinander; dies allerdings nur insofern, als die von der Hauptstimme im wörtlichen Sinne abhängige, unter ihr verharrende Organalstimme, selbst in ihrer Ausdehnung nach unten beschränkt, der dem choralen Melos eigentümlichen Anfangsrichtung nach oben nur zögernd und eigentlich erst beim Erreichen des charakteristischen Abstandes folgt, so einige Zeit verweilt und der gegen den Schluß absteigenden Linie des Chorals entgegengeht, um mit ihr zu verschmelzen:

Hauptstimme: *c d e f g g a a g f d e*
Organalstimme: *c c c c d d e e d c d e*

Über der räumlichen Bindung der Töne — und dies Gesetz gilt für alle polyphone Gestaltung — steht ihre zeitliche Bindung: der horizontale Zug jeder Stimme ist in sich und zunächst ohne Rücksicht auf gleichzeitiges Geschehen melodisch abgeschlossen. Der erste praktische Beleg[22] dieser Kunst stammt aus dem 10. Jahrhundert und zeigt Verbundenheit der Linien nur in den Einklängen ihres Beginnes und ihres Schlusses.

Guido von Arezzo, nach jüngerer Annahme auf französischem Boden geboren und erst später nach Italien abgewandert, lehnt in seinem um das Jahr 1030 geschriebenen

„Micrologus“[23] das Organum in parallelen Quinten ab (sein Vorhandensein wird durch Beispiele aus späterer Zeit: dem 15. Jahrhundert, ja, der Gegenwart erhärtet[24]) und stellt der immerhin starren Linienführung der ersten Versuche eine beweglichere entgegen. Nicht nur, daß die Zusatzstimme den Gang der Hauptstimme durchkreuzt: sie trachtet danach, dauernd den Raum über ihr zu behaupten, wobei nun auch das Gleichmaß der rhythmischen Bewegungsordnung, ja, wohl sogar die Gemeinschaftlichkeit des Textes aufgegeben wird. Die Überlieferung der mehrstimmigen Kunst des 11. Jahrhunderts liegt fast ganz auf außerfranzösischem Boden; doch kann kein Zweifel an französischer Beeinflussung sowohl einiger vatikanischer Bücher, wie sonderlich des „Winchester-Troper“, einer Quelle von großem Gehalt, walten. Die Erhaltung der Denkmäler ist vom Spiele des Zufalls abhängig; die Klöster von Fleury und Tours sind als Pflegestätten organalen Musizierens ohne solche Zeugnisse anzunehmen; St. Père in Chartres wird durch zwei Handschriften beglaubigt.

Mit bedeutendem Vorrat an Organumstücken macht sich im 12. Jahrhundert das durch seine Arbeit an der Ausbildung der Sequenz bekannte Kloster in Limoges bemerkbar. Zugleich vertreten die hier erhaltenen Proben einen neuen Zustand der kompositorischen Technik, in dem die rhythmische Anlage der beiden Stimmen zugunsten einer offenbaren Gegensätzlichkeit des Bewegungscharakters gespalten wird: über einen in breiten Tönen hinfließenden ténor (Haltestimme) wird eine höhere Nebenstimme von virtuosisch-beweglicher Färbung geschichtet. Auch in der Überlieferung des Organums St. Martialer Herkunft scheint der Zufall in der Richtung zu walten, daß fast nur unliturgische, vorzüglich dem Texte nach strophisch angelegte Gebilde erhalten wurden. Neben der technischen Bereicherung, die eine solche Befreiung der rhythmischen und melodischen Beziehungen zwischen zwei (seltener schon drei) gleichzeitig erklingenden Stimmen bedeutet, erscheint, vielleicht unserm Vermögen schon erfaßbar, eine Verfeinerung der Mittel seelischer Darstellungskraft. Auch für diese Stufe der Organumkomposition gibt es Quellen außerhalb des Mutterlandes: Santiago von Compostella bewahrt eine Handschrift, in der einige Stücke (fälschlich) französischen Kirchenfürsten

zugeschrieben werden und die als erste dreistimmige Organa enthält; Schlettstadt besitzt als Filialgründung der Benediktinerstiftung von Conques ein solches Dokument; der Wolfenbüttler Codex Helmst. 628 ist durch seinen übrigen sehr wichtigen Inhalt an Frankreich gebunden.

Diese Wolfenbüttler Handschrift überliefert nämlich als älteste die Denkmäler, die in der zu Paris und genauer an dem Konvent der Stadtkirche gepflegten Kunst die letzte und höchste Stufe, eine Doppelstufe der Organumarbeit ausmachen[25]. Wie wir zur ersten in Hucbald, zur zweiten Stufe in Guido den theoretischen Betrachter erkannten, so sehen wir in einem unbekannten, die Eindrücke seiner früheren Pariser Studienzeit überdenkenden Engländer[26] den kritischen Genossen dieser Kunstereignisse; ihm verdanken wir auch die Kenntnis der Namen zweier auf sie mit entscheidendem Gewicht einwirkender Männer: Magister Leoninus und Magister Perotinus magnus[27], beide Kapellmeister an der Kirche B. M. V. (die Vollendung der Hauptkirche Notre Dame, zu der Bischof Moritz von Sully im Jahre 1163 den Grundstein gelegt hatte, verzögerte sich).

Leonin, den von Limoges überkommenen Stil des Musizierens nicht ändernd, wohl aber die Maße der Komposition über die liturgische Bestimmung hinaus in das rein Künstlerische ausweitend, verfaßt ein das ganze Kirchenjahr bedenkendes Werk zweistimmiger Stücke, deren Bestimmung für Erhöhung der gottesdienstlichen Feier von jenem Engländer scharf umrissen wird. Er nennt es: magnus liber Organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando. Das „Graduale" genannte Buch, von dem hier die Rede ist, enthält die alten einstimmigen Gesänge für die Messe; das „Antiphonarium" enthält die Gesänge für den Stundengottesdienst. Aus ersterem wird das Graduale, ein Stufengebet, das dem Buche seinen Namen gibt, und das Alleluja, aus letzterem werden die Responsorien, alle Formen aber, soweit sie nach Kirchengebrauch solistischer Auslegung zugänglich sind, — und sie endigen als Tropierungen in ihrem Entstehungsboden, der einstimmigen gregorianischen Choralweise — von Leonin künstlerisch behandelt.

Perotin prüft das ihm aus der zweiten Hälfte des 12. Jahr-

hunderts übermachte Buch: er kürzt, er erweitert. Doch vermögen wir sein Verdienst nicht eigentlich darin zu erkennen; es liegt unserm Blick zutage in der Erhöhung der Stimmenzahl von zweien (die zweite duplum genannt) auf drei (triplum) und sogar vier (quadruplum); und die Zuwahl auch nur einer Stimme bedeutet schon technisch ein in seiner Schwere nicht leicht zu überschätzendes Problem. Wenn wirklich Fruchtbarkeit das Zeichen des Genies ist, so war, was bereits seine Zeit erkannt hat, Perotin genial. Die Zahl seiner oft in vielfacher Berührung des gleichen Gegenstandes entworfenen Phantasien ist ungemein groß; so groß, daß man auch ohne innere Gründe eine Schule des Künstlers, Mitarbeiter und Nachfolger anzunehmen gezwungen ist. Eine von Leonin schon eingeleitete Art des künstlerischen Gestaltens vollendet sich unter seinen Händen: der schweifend-freimelodische Zug der gegen den starren ténor gesetzten Organalstimmen wird abgelöst durch rhythmische Angleichung der Linien untereinander, und zwar in der Gestalt, daß der ténor unter Beibehaltung verhältnismäßig großer Zeitwerte eine gewisse („modale") Regelmäßigkeit des Ablaufs annimmt; ihr schließen sich die bewegteren Gegenstimmen im Sinne der Ausprägung musikbestimmter Formen an. Allerdings gibt es auch unter diesen „diskantierenden Klauseln", die das leoninische Organum fast verabschieden, doch wieder viele, deren Diskantstimmen in der alten rhythmischen Ungebundenheit verharren. Immerhin glauben wir, daß die Änderung des Bauideals, wie sie sich aus der mathematischen Anlage des großen Perotin ergibt, als charakteristisches Ziel die formale, glättende Zusammenfassung des Auseinanderstrebenden zeige und insofern echt französisch sei. Denn das durch die Annäherungsversuche der Stimmen nie ganz verwischte Merkmal des eigentlichen Organalstils: die Gegenüberstellung zweier Komplexe, eines oberen und eines unteren, besteht weiter, als der Oberbau durch Stimmenvermehrung an Gewicht zunahm; immer bilden die Organalstimmen einen stilistisch in sich geschlossenen Klangkörper, der sich gegen den ténor, er bewege sich nun in äußerster Ruhe oder in gemessenen, eine bestimmte rhythmische Anordnung ausprägenden Schritten, mit eigengesichtiger Formung abhebt. Innerhalb der Oberstimmen selbst herrscht

melodische Freizügigkeit, die gleichwohl motivische Verfestigung innerhalb derselben, ja, auch schon innerhalb der einen und der anderen Stimme (Wiederholung und Nachahmung von Motiven[28]) gelegentlich bewußt anzustreben scheint. Die rhythmische Bindung der organalen Stimmen untereinander lockert sich indessen nur zaghaft; der vorbereitete Vorhalt, das Symbol der Verschmelzung von rhythmischer und melodischer Selbständigkeit, ist dieser Schreibtechnik noch fremd, die doch das Zusammentreten der Töne in übermäßig dissonierenden oder so konsonierenden Klängen als Zeichen melodischer Individualisierung bei gelegentlichem Rückfall in den Urzustand der Einstimmigkeit kennt.

Im ganzen überschaut[29], ergibt die erste Entwicklung der jungen abendländischen Mehrstimmigkeit als eines Fruchtbodens folgender Blüte — das unterscheidet sie von der Vielstimmigkeit bei primitiven Völkern — eine geschlossen über die Stufen Hucbald, Guido, Limoges, Paris verlaufende, schön gesteigerte Linie. Und noch, als sich Paris anderen Idealen zuwandte, läßt sich in der Provinz durch längere Zeit eine konservativ gerichtete Pflege der organalen Schreibart wahrnehmen[30]. Seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts gibt es an Notre-Dame Stiftungen, die den an der Pflege des Kunstgesangs beteiligten Klerikern zugute kommen.

Ein neues Moment war in die Entwicklung getreten, als sich (noch vor Perotins Erscheinen) neben das durch seinen ténor an den gregorianischen Gesang gebundene — und nicht zuletzt musikalisch gebundene — Organum eine neue Gattung mit frei erfundenem ténor stellt: der Conductus (frz. conduit). Joh. de Garlandia, der im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts in Toulouse und später an der Sorbonne über Musik las, ist mit dem einige Jahrzehnte jüngeren Schrittmacher für die Erkenntnis des konsonanten Charakters der Terz Walter Odington darin einig, daß dem Conductus durch Wiederholung von Melodieteilen (die aber schon dem martialen Stil keineswegs unbekannt ist) eine gewisse Geschlossenheit der Form eigne; Franko von Köln (um 1260 lehrend) stützt eine Beschreibung auf das durch den objektiven Befund bestätigte Merkmal des musikalisch unliturgischen ténors. Da die Haltestimme meist über dichterische Vorlagen komponiert ist, diese durch ihr metri-

sches Schema gern Regelmäßigkeit im Ablaufe zeitigen, so sind die verschiedenen Definitionen vielleicht von hier aus gegeneinander abzustimmen. Nicht selten kommt es vor, daß ein Conductus bei einfach gehaltenem ténor im Satze Note gegen Note verläuft; oft aber beginnen und schließen die Stücke, seien sie nun im ganzen einfacher oder verwickelter gestaltet, mit längeren (manchmal recht langen) Ketten von Verzierungen: Auflösungen des in der Mitte der zwei- oder dreistimmigen Stücke syllabisch fortschreitenden Melos in Melismen von fein verästelter Beschaffenheit.

Wie die Sequenz auf dem Wege der Zuwahl eines Textes zu vorhandener Musik entsteht, so bildet sich das Organum mit der Aufnahme neuer Texte an Stelle kolorierter Silben oder Worte durch die Organalstimme oder -stimmen zur Motette[31] um, zur Hauptform einer aus den kirchlichen Banden sich langsam lösenden Musikübung im 12., 13. und 14. Jahrhundert. Der Name „motetus“ kann vielleicht auf die Tropierung oder musikalisch-textliche Umschreibung eines von dem ténor ausgegebenen „mot“, eines Wortes oder Themas bezogen werden; verbunden ist er sowohl mit dem Ganzen (Motette), wie mit der dem ténor zunächstliegenden Stimme (motetus), dem alten duplum. Aber die textliche Trennung der Oberstimme(n) von dem jenes liturgische Wort oder eine solche Silbe bewahrenden ténor ist in der französischen und wird schließlich auch in der lateinischen Motette so scharf, daß sogar in der Ausführung eine Scheidung sich anzubahnen scheint, indem die Unterstimme nicht selten ein instrumentales Gepräge bekommt. Doch auch die Gesangsstimmen setzen sich rhythmisch-melodisch gegeneinander ab, denn ihre Texte unterscheiden sich sprachlich, formal und inhaltlich: stehe nun dem ruhigen Preise des guten die heftige Rüge des schlechten Priesters in bewegter Linienführung gegenüber, oder mögen dem „Et gaudebit“ des ténor zwei verschiedenartig gefärbte französische Liebeslieder („Au tens d'esté“ und „Amours vaint tout“) entkeimen. Neben der im Laufe des 13. Jahrhunderts allmählich die Übermacht erringenden Doppelmotette (von zwei gesungenen Stimmen über ein- oder zweistimmiger Begleitung) steht das einstimmige Lied mit Instrumentalbegleitung, eine Form, die sich mit schon vorhandenen weltlichen

Gebilden deckt; die Tripel- und die Quadrupelmotette kann weniger leicht belegt werden. Es ist vorzüglich das Bereich des Rhythmischen, auf dem sich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts Wandlungen zeigen. Dem Triplum als der Oberstimme gibt Petrus de Cruce aus Amiens eine erhöhte syllabische Beweglichkeit; der ténor nimmt französische Elemente, mit der Sprache französische Melodien, Refrainformen, ja, sogar Tänze („chose Tassin" u. ä.) und damit ebenfalls rhythmische, das „Modale" mehr und mehr überwindende Belebung an. Das Verbreitungsgebiet der älteren Motette, deren Merkmal immer entschiedener die Doppeltextigkeit der Oberstimmen wird, erstreckt sich über die Grenzen Frankreichs: Italien, England und der Süden Deutschlands greifen die eigenartige Kunstform auf. Die französische Hauptquelle ist der Codex H 196 von Montpellier.

Die dem deklamatorischen Fortgange folgende Verselbständigung der texttragenden Stimmen unter sich und gegen den ténor hat zwei durch zwei gleichnamige Theoretiker befestigte Einsichten zur Voraussetzung: die zeitliche (horizontale) und die räumliche (vertikale) Wertbestimmung der Klänge. Franko von Paris vollendet die Lehre von dem (unter scholastischen Vorstellungen von der Trinität) in diesen Bereichen dreiteilig gehaltenen Takt und dem Zeitwerte der Zeichen in einstweilen nur quantitierendem Sinne (Mensuralnotation); Franko von Köln, gleich jenem Kapellmeister an B. M. V. und damit Nachfolger Leonins und Perotins, stimmt ein wenig später die Intervallenlehre auf die Praxis ab, die der Theorie in der Anerkennung gewisser Zusammenklänge als Konsonanzen vorauf-geeilt war.

Troubadours und Trouvères; Spielmannskunst

Der Übergang der Motette aus ihrem geistlichen Nährboden in die Bezirke weltlicher Kunst hatte nicht allein Fäden zur Instrumentalmusik geschlagen; auch die dort in das Lateinische eindringende Nationalsprache fordert, da sie eine eigene und selbständige Literatur hervorbringt, das Interesse. Der Vorrangstellung des Franzischen als der sich durchsetzenden höfi-

schen Umgangssprache vermochte allerdings das Königshaus nicht mit dichterischen Inhalten von einigem Werte zu entsprechen. Die Trobadors, an allen Höfen angesehen, gehen an Paris vorüber. Philipp August empfängt, obwohl mit einer Provenzalin verheiratet, Giraut Riquier nicht; er wird von der Geistlichkeit wegen der Entlassung seiner „jogleurs", der Spielleute, gelobt. Von der Gesangsmusik solcher Spielleute als der Erben der spätantiken Mimen und Histrionen ist, da sie wohl meist nicht aufgezeichnet, auch von den geistlichen Bildungsträgern über die Achsel angesehen wurde, nichts bekannt; aber mit den Troubadours in Süd-, mit den Trouvères in Nordfrankreich treten sie wieder in das Licht: sie sind es, die der inhaltlich und formell gebundenen Standeslyrik ihrer meist ritterlichen Herren die Zutat des Volksmäßigen in der Musik geben und sie damit durch das 12. und bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts am Leben erhalten. Eines ihrer Mittel ist der urwüchsige Tanz; und die Erzählung[32] von Rambaut de Vaqueiras (geb. 1180), der auf die Melodie einer eben von Jongleurs vorgetragenen Estampida sein entzückendes „Kalenda maya" improvisiert, mag wohl kein vereinzeltes Ereignis treffen. Ein anderes Mittel ist schon in die spätere Motette eingedrungen, beruht aber wohl auch auf dem Bedürfnis des „ungelehrten" Musikers nach Erfassung merkbarer Haltepunkte für formale Übersicht; es ist der Refrain[33], mit dessen Hilfe verwickelte Strophenprobleme (auch wohl einmal auf ein wenig mechanische Art) gelöst werden. Ein drittes Mittel ist die Abwendung von den Tonarten des gregorianischen Chorals, die nicht selten zu ausgesprochenem Dur und Moll gelangt. Alle diese Mittel aber — und das ist für die außerhalb der international gerichteten Geistlichkeit entstehende und nicht schulmäßig weitergegebene Bewegung bemerkenswert — dienen einem gemeinfranzösischen Bedürfnis nach Klarheit der Anlage, nach geschlossener Form.

Den äußeren Anstoß nahmen die Anfänge des Troubadourgesanges als charaktervolle Äußerungen des den Frauenkult entschieden in den Vordergrund stellenden „Geistes der Ritterschaft" wohl von der Werbung für und von den Berichten über die Kreuzzüge. Solche Kreuzlieder (etwa das des Marcabrun[34] „Pax in nomine Domini, Fetz Marcabrus los motz")

gehören mit den Klageliedern (etwa dem Gaucelms Faidit[35] auf den Tod des Richard Löwenherz „Fort chausa es") zur Gattung der Sirventes, der Dienstlieder, von denen der um das Jahr 1300 lehrende Jo. de Grocheo[36], der erste Theoretiker, der sich für weltliche Musik einsetzt, sagt, sie seien vor Königen und Fürsten vorzutragen. Nach ihrem literarischen Inhalt, der mit immer neuen Formbildungen die Gliederung des musikalischen Baues bereichert und sich von der Haltung des Volks- und des Kirchengesangs mehr und mehr entfernt, unterscheiden sich von ihnen die Streitgedichte (Tenzonen), in denen (nicht selten vor einem Minnehofe) über ein gegebenes Thema disputiert wird; überhaupt erscheint im lyrischen Gedicht, in der Pastourelle, in der Alba (Morgenlied), in der Serena (Nachtlied) die Neigung zum Dialog. Ein Teil dieser Bezeichnungen ist in der langue d'oïl dem der langue d'oc gleich; Lais und Descorts gehören mit den Cansos beiden Gruppen gemeinsam an, wie denn wechselseitige Beeinflussung der provenzalischen und der nordfranzösischen Lyrik (allerdings mit Überwiegen der Richtung Süd-Nord) festzustellen ist; es sind Strophenlieder, von denen die Cansos dem Refrain in verschiedenartiger Anordnung Zutritt gewähren.

Von den auf dem Refrain geradezu beruhenden Formen ist die des Rondeau die schlichteste: aus einer sechszeiligen Vorform entwickelt sich das achtzeilige Rondeau von der Anordnung a + b | a a | a + b | a + b, wobei a + b der (zweiteilige) komponierte Refrain ist; von den acht Zeilen der Strophe bekommt die erste die Musik a, die zweite die Musik b; dritte und vierte Zeile bekommen je ein a; die fünfte a, die sechste b; die siebente a, die achte b: die fünf Zeilen mit der Musik a reimen unter sich; die drei Zeilen mit der Musik b reimen unter sich. Der vom Reim bedingte Aufwand an Musik ist also gering im Vergleich zur Ausdehnung der Strophe. Wird der Teil | a a | durch ein ein- oder mehrzeiliges Stollenpaar | c c | ersetzt, so entsteht das Virelai: a + b | c c | a + b | a + b, das in der italienischen Lauda eine Entsprechung hat. Die Verabschiedung der Refrainteile a durch ein neues Glied c, oder (bei Zweiteiligkeit des Stollens) cd, zieht weitere Ablösungen nach sich: der auf das Stollenpaar folgende Refrain

(a + b) bekommt eine eigene Tonreihe; der einleitende Refrain fällt aus, der Schlußrefrain wird auf die Hälfte (a) verkürzt. Das geschieht in den Formen der Ballade, von denen die der zuletzt beschriebenen siebenzeiligen Ballade (Text: cd cd | a + b | a, Musik: $\gamma_1\ \gamma_2$ | $\delta\varepsilon\alpha$) die verbreitetste wird[37].

Dem Troubadour, dessen Gesang sich auf eine (vom Instrument umspielte, nicht aber etwa harmonisch gestützte) Stimme beschränkt, tritt mit anderem Dialekt der Trouvère gegenüber, der neben dem einstimmigen Liede auch mehrstimmige Gattungen, die Motette im besonderen pflegt. In Handschriften sind uns von Troubadourgesängen etwa 2600 Texte mit 260 Melodien überkommen. Auch prosaische Literaturformen sind als Quellen zu erkennen: die Romane d'Alexandre, de la Rose, de Fauvel[38] und die Erzählung von Renart le nouvel. In ihnen finden sich eingeschoben zwei- und dreistimmige Motetten, Prosen, Lais, Rondeaux, Balades, Resfrez de chancons, alle Formen, die der ritterlichen Kunstübung angehören. Der Reichtum dieser Formen, die von der spannenden und entspannenden Wirkung halber und ganzer Schlüsse (overt, clos) schon wissen, erzeugt ein kleingliedriges, aber doch buntes Bild nationaler Musikpflege. Vergegenwärtigt man sich das bisher erkannte Verhältnis von Wort und Ton, so darf die Vermutung gewagt werden, daß auch für die formale Beschaffenheit dieser Gebilde die Musik, am Tanze genährt, der entscheidende Teil war. Dafür spricht noch, daß die niedrige Bewertung der Dichtung[39] in dem Augenblicke schwindet, da die Musik zur Beurteilung herangezogen wird.

Außer den schon genannten Meistern finden wir unter den Troubadours die berühmten Namen Bernarts von Ventadorn im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts mit 19, Folquets von Marseille mit 13 erhaltenen Melodien, während uns zu des großen Bertran de Born Gedichten nur eine Weise überkommen wurde. Die Überlieferung der Trouvère-Melodien ist noch geschlossener: aus vier Generationen besitzen wir Gedicht und Musik. Blondiaus le Nesle und der Kastellan de Coucy gehören der ältesten, Conon von Béthune, Gace Brulés, Colin Muset, dieser aus geringem Stande, der zweiten, Thibaut, „König" von Navarra (gest. 1253), mit rei-

chem Vorrat einer dritten Gruppe an; in der letzten stehen Gillebert von Berneville, Perrin von Angecourt und neben vielen abschließend Adam de la Halle (gest. vor 1288). Wie der ein wenig später liegende deutsche Minnesang, der Trouvèregut nach Gedicht und Weise geradezu übernommen hat[40], geht die ritterliche Kunst der Franzosen schließlich in die Hände des Bürgers über; im Jahre 1323 wurde unter dem Namen „Très-gaie compagnie des sept troubadours de Toulouse" eine freie Dichterakademie gegründet, deren Jeux floraux sich bis in die Gegenwart erhalten haben. Eine bei Thibaut sich zeigende Neigung zur Allegorie und die in dem dialogisierenden „Jeu parti" erscheinende Vorliebe für stark dialektisch gefärbte spitzfindige Unterhaltung bezeichnen das französische Wesen klarer als die zahlreich anzutreffenden Kontrafakte, in denen ein mit der Melodie verbundener weltlicher Text durch einen geistlichen ersetzt wird. Von dem bürgerlichen Adam de la Halle besitzen wir neben Chansons und dreistimmigen Rondeaux und Motetten weltliche Liederspiele, unter denen das von Robin und Marion mit 28 hübschen einstimmigen Melodien von anmutiger Haltung fesselt; „Robin m'aime, Robin m'a" ist noch heute im Volksmunde.

Von der spätmittelalterlichen Instrumentalmusik[41], auf die der Blick durch die Motette und mehr noch durch die ritterliche Lyrik gelenkt wurde, besitzen wir praktische Belege erst aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert. Rambauts Kalenda maya-Gedicht benutzt, wie wir sahen, eine von Vielen vorgetragene instrumentale Melodie von ausgesprochenem Durcharakter, der mit Jo. de Grocheos Bemerkung, die weltliche Literatur füge sich den Kennzeichen der Kirchentonarten nicht, zusammenfällt. Auch in drei Motetten einer Handschrift aus Montpellier waren Teile der „difficiles res Tassyni" zu erkennen, über die ebenfalls Jo. de Grocheo berichtet. In den ersten Jahren des 14. aufgezeichnet, aber noch in das 13. Jahrhundert gehörig, finden sich in einer Pariser Liederhandschrift neun einstimmige Stücke[42], von denen acht annähernd den von Grocheo aufgestellten Formmerkmalen der Estampie entsprechen. Das Schema des zweiten Stückes ist, wenn unter den Siglen A, B, C ... wechselnde Melodien, unter S zwei ver-

schiedene, doch sich immer gleichbleibende charakteristische Schlußwendungen, eine mit overt (S^1) und eine mit clos (S^2) verstanden werden, dies: AS^1; AS^2. BS^1; BS^2. CS^1; CS^2. DS^1; DS^2. ES^1; ES^2. Theoretisch sollte die Estampie, einerlei, ob sie nun ursprünglich für den Tanz oder für den Virtuosen[43] bestimmt war, sechs oder sieben Abschnitte (puncta) haben. Da aber die auch im Bewegungscharakter von ihr unterschiedene Ductia aus nur drei oder vier Punkten besteht, so haben wir es hier wohl mit einer unvollständigen Estampie zu tun. Die Danse real paßt, wie sie überliefert ist, in Grocheos Kategorien nicht hinein: ihre Form beruht nicht auf der Anwendung des halben und des ganzen Schlusses, sondern auf der Bindung der Teile durch einen abschließenden Refrain: A; R. B; R. C; R.

Solche auffallende formale Verfestigung der Melodie ist Zeichen für instrumentale Bestimmung; denn eine vom Gerüste des Textes unabhängige Weise entnimmt ihr Baugesetz dem Verhältnis zum Zeitablauf, innerhalb dessen die Wiederholung sicherstes Gliederungsmittel ist. Das bewährt sich auch im Kleinen: die Wiederholung von Motiven, sei es auf der gleichen, oder als Sequenzierung von einer anderen Stufe aus, tritt oft in diesen Melodien hervor; als weiteres Merkmal zeigt sich die Auflösung längerer Werte in Spielfiguren und im linearen Zug die Wahl größerer Intervalle (Quart und Quint), als sie gemeinhin in der Gesangsmusik vorkommen. Gern schließen sich auch mehrere Stücke zu einer Art von Suite zusammen. Früh erscheint schon die für den späteren Tanz bezeichnende Wiederholung der Schlußnote in gleicher Länge und Höhe.

In einer berühmten Motettenhandschrift von Bamberg[44] aus der Zeit des heiligen Ludwig finden sich sieben instrumentale Stücke des 13. Jahrhunderts; darunter sind fünf dreistimmige Fantasien über einen ténor mit dem mot „In seculum“. Während die erste und die dritte, in einer französischen Handschrift um eine vierte textierte Oberstimme vermehrt erscheinend, ihren Beinamen von der Bewegungsart des ténor nehmen, heißt die zweite „In seculum viellatoris“. Damit gewinnen wir einen Anhalt für die Ausführung solcher Instrumentalstücke durch Viellen, Melodieinstrumente, die in der schönen

und gelehrten Literatur öfter zitiert werden, als die später zu so hoher Bedeutung gelangende Laute. Die Vielle (lateinisch Fidula), ein Vorfahr der Violenfamilie, ist ein fünfsaitiges Streichbogeninstrument, das, beschrieben von Hieronymus de Moravia (um 1250), sehr wohl imstande war, die bekannt gewordenen Instrumentalstücke auszuführen. Ihr war nach Jo. de Grocheo jede, selbst die Liedform, zugänglich; und bei dieser Freizügigkeit werden auch die Instrumentalformen von anderen Instrumenten und Instrumentengruppen aufgenommen worden sein. Neben anderen Arten von Streichinstrumenten gab es Windinstrumente; unter ihnen ist das wichtigste die Orgel, die als Kirchenorgel vorkommt, doch auch in kleineren Abmessungen als tragbare Hausorgel (Portativ) der intimen Musik diente.

Aus Sussex, der mit Nordfrankreich und Flandern verbundenen englischen Provinz, stammt dem Vermuten nach die erste in den Beginn des 14. Jahrhunderts zu setzende Aufzeichnung von Stücken, die für die Orgel bestimmt sind; die hier auftretende Mischung von Buchstaben und Mensuralnoten hat sich in den deutschen Tabulaturen, deren früheste um gut 100 Jahre später liegt als diese Sammlung, bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in der Gunst der Organisten erhalten. Neben einigen in Punkte eingeteilten präludienhaften Stücken stehen in der englischen Handschrift Übertragungen von Motetten, unter denen zwei in dem musikdurchsetzten französischen Roman de Fauvel, also als Einfuhrgut, nachzuweisen sind[45]. Dabei zeigt es sich, daß neben Veränderungen der Tonlage von dem unbekannten Organisten jene Umspielungen von Melodietönen beliebt wurden, die dem instrumentalen Stil eigen sind (Diminution). Auch erscheinen hier jene Verfestigungen der Melodik, die einen ruhenden Ton durch Abspringen (bis zur Unterquart) verlassen und mit erhöhter Wirkung wieder ergreifen. Rein instrumentale, in der Ausdehnung beträchtliche Vorspiele werden nicht selten als Introitus gekennzeichnet.

Der zunftmäßige Zusammenschluß der Instrumentalmusiker unter einem „König“ erfolgt noch im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts zu Paris in der Confrèrie de St. Julien des ménestriers.

Ars nova

„Ars nova“, neue Kunst, ist der polemische Titel einer Lehrschrift des im Jahre 1361 als Bischof von Meaux verstorbenen Philipp von Vitry. Als dies Wort geschrieben wurde (um 1328), stand Frankreich in höchster äußerer Blüte. Zwar hatte es sich schon dem idealistischen neunten Ludwig geoffenbart, daß der Gedanke des Kreuzzuges verflacht war; aber, bevor die ersten Valois die Kapetinger ablösten, hatte Philipp IV. den gewaltigen Kampf gegen die Kurie zugunsten des Königtums entschieden. Damit wurde eine bedeutende Sinnesänderung ausgesprochen. Die Könige stützten sich nicht mehr, wie in altfranzösischer Zeit, auf die kirchlichen Kräfte; selbst der Hochadel wird zeitweise ausgeschaltet. Das die Städte bewohnende Bürgertum liefert der Regierung die Bürokratie und den Waffenplatz; einmal das zuverlässigste Werkzeug des werdenden Absolutismus, das andere Mal ein zweischneidiges Schwert. Die Neigung zur Bildung von Interessengemeinschaften ergreift Adel und Klerus, aber auch den Bürger gegen den Patrizier. Das Königreich war in seiner Politik erfolgreich, wo es die Kräfte der ständischen Gliederung richtig abschätzte. Wäre dies, wie im Innern, auch an der flandrischen Grenze geschehen, so wäre der hundertjährige Krieg mit England wohl zu vermeiden gewesen. Der tiefe Absturz des Reiches bis zur Scheinregierung Karls VI. ist begleitet von dem Hin und Her der ständischen Mächte. Endlich gebiert der Kampf der feudalistischen Orléans und Armagnacs mit Burgund, das im Besitze der flandrischen Städte das Land dem feindlichen Engländer übermacht, ein altes Ideal in neuer Form: den nationalen Gedanken, bei dessen Erkämpfung durch die Jungfrau von Orléans das Königtum in die Rolle des Mißhandelten gedrängt wird, die ihm das Mitleid und die Sympathie des Volkes einträgt. So bekommt das nationale Gefühl die Färbung des Dynastischen. Auf diesem Grunde steht dann der Absolutismus Ludwigs XI., der aus der Anarchie herausführt.

Einen unmittelbaren Widerschein der Veränderung des Zeitcharakters, der nicht selten verdrossen, skeptisch oder intellektuell erscheint, in der Musik nachzuweisen, ist ein schwie-

riges Unternehmen. Wenn das Technisch-Strukturelle als Symbol für das innere Leben des Musikwerks genommen werden darf, so ist der Abstand der ritterlichen Kunst von der kirchlichen der gleichen Zeit bedeutender, als der Unterschied zwischen der ars antiqua und der ars nova in Frankreich. Das wird besonders deutlich, wenn man die mit dem 14. Jahrhundert in Oberitalien aufkommende neue Kunst vergleichend neben die französische Entwicklung hält. Mittelbar ist allerdings die Wandlung der allgemeinen Verhältnisse in der Musik gelegentlich durch das Medium der Texte zu spüren, die sich in noch höherem Maße als frühere Rüge- und Kampflieder mit politischen Verhältnissen, etwa mit den Templermorden im Anfange des Jahrhunderts, befassen.

Leichter als in den Wesenszügen der Musik, die sich schon im Laufe des 13. Jahrhunderts ändern, ist die Berechtigung einer so herausfordernden Bezeichnung, wie die „neue Kunst" sich zumaß, anerkennbar in dem äußeren Gehaben einer verfeinerten Notenschrift und der ihr voraufgehenden Erneuerung der Taktlehre, die das zweiteilige Zeitmaß wieder einsetzt und als Norm den Takt der „brevis" hinstellt. In der geistlichen Kunst allerdings sind entschiedene Verfallsmerkmale, die in der allgemeinen Lebensanschauung (auch der päpstlichen Hofhaltung zu Avignon) und in der formalistisch-logischen Geisteslage vorgebildet sind, wohl zu erkennen[46]. Der anscheinend ohne besondere Wirkung bleibende Erlaß des Papstes Johann XXII. vom Jahre 1324 verbietet für die Kirchenmusik die unruhige Diskant- und Stimmführung in den kleinen Notenwerten und die Durchbrechung der Melodik im „Hoquetus", dem abwechselnden Vortrag kurzer Melodieteile durch verschiedene Stimmen. Es ist anzunehmen, daß von weltlicher Seite und durch den früheren Mißbrauch der Textpraxis in der Motette eine gewisse Beunruhigung in die liturgische Kunst getragen worden war.

Paris tritt im Laufe des 14. Jahrhunderts von seiner Vormachtstellung zurück; das Zentrum der Musikpflege verschiebt sich nach Norden (Arras, Beauvais, St. Amand, Lille, Douai, Tournai), bis am Ende des Jahrhunderts die Führung an Cambrai übergeht. Die Motette als kirchliche Form blüht ab; die Komposition von Messenteilen, früher vorzüglich dem

Proprium, wechselnden, den Festgedanken aussprechenden Gesängen, zugewandt, bevorzugt jetzt, vielleicht aus rein praktischen Überlegungen, das Ordinarium, jene ursprünglich dem Volke zukommenden, dem Texte nach gleichbleibenden Meßformen: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus[47].

Das erste vollständig überlieferte mehrstimmige Ordinarium ist die dreistimmige Messe einer in Tournai bewahrten Handschrift, die, mit der Stimmbezeichnung Tenor, Motetus, Triplum auf motettische Praxis weisend, zur Hälfte (Kyrie, Sanctus, Agnus) der ars antiqua, zur anderen Hälfte (Gloria, Credo) dem Stil der ars nova angehört[48]. Ihr in der Disposition, nicht aber im Inhalt ähnlich ist die bedeutende vierstimmige Messe des Guillaume de Machaut[49]. Wie dieser geniale (1377 in hohem Alter verstorbene) Mann als Dichter sich im Gegensatze zu dem lebendigen François Villon auf dem naturfremden Boden der alten höfischen Gedankenwelt mit spielerischer Gebärde bewegt, so steht auch die Musik seiner Messe[50] in Einzelheiten noch der Vergangenheit nahe; man braucht aber nur die Teile des Kyrie untereinander oder mit dem Credo zu vergleichen, und man wird bald inne, daß hier ein reicher und neuer Geist walte, eine neue Art, die liturgische Vorlage zu betrachten: wenn in dem alle Stimmen im gleichen Rhythmus bewegenden, das „Et unam sanctam“ mit einer seltsamen Dreiklangsbildung beschließenden Credo die Stimmen bei der Verkündung der unbefleckten Empfängnis sich unter Kreuzung der oberen verlangsamen und aufhören, um nach einer bedeutungsvollen gemeinsamen Pause in lang hallendem Ruf den Namen der Mutter zu nennen, so ist damit, zumal in Rücksicht auf die anschließende objektive Behandlung der Menschwerdung als natürlicher Folge, die Darstellung des Wunders durch das Mittel der Musik mit allem Glück unternommen. Ob die Vermutung, Machauts Messe sei zur Krönung Karls V. (1364) geschrieben worden, sich halten läßt, ist zweifelhaft.

Die Technik der im Gleichschritt aller Stimmen aufgerichteten französischen (isorhythmischen) Motette hat sich, wie an Machauts Credo zu erkennen ist, auf die Messe übertragen und hatte mit ihr die südlichen Landesgrenzen überschritten. Aber auch sonst hat die französische Kunst stilistisch auf die oberitalienische eingewirkt, was nicht zuletzt in der theoreti-

schen Abhandlung (eines Marchettus etwa) zum Ausdruck kommt. Das ebenfalls von der Motette übernommene Duettieren zweier bewegter Oberstimmen über ruhigeren Unterstimmen, wie es sich in Machauts Christe zeigt, ist der weltlichen und der geistlichen Kunst gemeinsam. Diesem Typus gehört das Viertelhundert von Messesätzen an, das in der innerhalb des avignoneser Kreises entstandenen Handschrift der Kapitelbibliothek zu Ivrea[51] vorhanden ist. Ein Teil dieser Stücke — geschlossene Ordinarien kommen nicht vor — steht zwar noch unter den Gesetzen des alten Conductus, ein anderer Teil kommt mit schlichter Rhythmik der Begleitstimmen der Ballade Machauts (von drei Stimmen wird die obere vokal zur Begleitung der beiden unteren vorgetragen) nahe. Mehr als die Hälfte der Sätze aber gehört der Technik nach zu den über instrumentalem Baß duettierenden Motetten. Ähnlich verhalten sich die in einer Handschrift der Hauptkirche zu Apt[52]) mit einer Reihe von Autorennamen (Chipre, Perrinet, Guymont, Defronciaco, Depansis, Fleurie, Loys, Susay, Bombarde, Jacobus Murrin, Tapissier, Tailhandier, Sert, Pellisson) überlieferten, zum Teil nach Tournai und Ivrea weisenden, meist dreistimmigen und vorzüglich kirchlichen Kompositionen. Aus den hier vorhandenen dreistimmigen Hymnen ist das Eindringen weltlicher Stilelemente auch in den Stundengottesdienst zu erkennen. Die Messe selbst bildet zur Zeit der Verbannung des Papstes noch zwei weitere aus anderen Denkmälern zu belegende Gattungen aus: die als ohne Begleitung gesungenes Duett zu bestimmende Madrigalmesse und, als Cacciamesse, den zu einer fundamentierenden Instrumentalstimme zweistimmig gesungenen Kanon.

Alle diese Versuche, weltliche Formenelemente in die geistliche Kunst zu übertragen, erwiesen sich in der Folge als nicht lebensfähig; die Ténormesse, der die Zukunft gehört, bekommt das Weltliche (des cantus firmus) nicht als wesentliches Moment der Stilbildung, sondern mehr im Sinne musikalischen Stoffes mit.

Die Verbreitung, die im letzten Drittel des Jahrhunderts das weltliche französische Lied im Balladenstil fand, wird durch sein Vorkommen in oberitalienischen, spanischen, zypri-

schen und deutschen Handschriften als bedeutend beglaubigt. In England scheint die Beeinflussung durch Frankreich vorzüglich auf dem Gebiete der geistlichen Kunst zu liegen; die englische Volksmusik, gern kanonischen Bildungen zugewandt, hatte von sich gewisse harmonische Grundlagen verratende Techniken (Fauxbourdon und Gymel) ausgebildet, die auf die kontinentale Musikanschauung einwirken sollten.

Die zweihundertjährige Herrschaft Frankreichs im musikalischen Schaffen neigt dem Ende zu. Die Namen Cesaris[53], Carmen und Tapissier, die mit Ruhm in Martin le Francs „Champion des dames" (um 1440) erwähnt werden, die Namen Grimache, Jacob de Senleches, Hasproys begreifen eine wohl vom Norden her beeinflußte Stilwandlung zur Schlichtheit des Satzes und der Form in sich, die sich mit akkordischer Themenbildung von den Idealen der Pariser Kunstübung entfernt und von Johannes Tinctoris, dem Theoretiker der nördlichen Kunst, erkannt und beschrieben wird. Die Kathedrale von Cambrai tritt für ein Jahrhundert an die Spitze der Musikbewegung. Ciconia eröffnet den Zug der niederländischen Meister, die mit ihrem Ruhme die abendländische Welt und nicht zuletzt Rom erfüllen, wohin bei ihrer Rückkehr (1377) die Päpste noch französische Musiker mitgenommen hatten.

Französisch-niederländische Chanson

Die französisch-niederländische Chanson des 15. Jahrhunderts ist die Zusammenfassung der von Machaut und seiner Nachfolge gepflegten weltlichen Formen der Balladen, Virelais (von Machaut chansons balladées genannt) und Rondeaux. Ihre Entwicklungslinie führt von der monodischen zweistimmigen, eine gesungene Oberstimme mit instrumentalem ténor verbindenden Motette des 13. Jahrhunderts über die verbreitete, zu instrumentalem Unterbau mit meist verschiedenen Texten duettierende Doppelmotette zu den schon unter Machauts Hand zur Drei- und später zur Vierstimmigkeit gedeihenden Balladenformen. Die aus der Vorzeit bekannte Motette, deren Vorrat durch einen Fund in der Bibliothek der Herzogin von Tremoille (zu Serrant an der Loire) kürzlich um 74 Stücke be-

reichert wurde[54], befaßt sich gern mit der Besprechung öffentlicher Zustände. Sonst ergeht sich das Triplum wohl auch in Allegorien, deren Verdeutlichung der Motetus übernimmt; die gemischtsprachige Art scheint vor der rein lateinischen und rein französischen schließlich zurückzutreten. Wenn Machaut in seiner weltlichen Musik die in der Troubadourkunst vorhandenen Keime entfaltet, wenn er — von Ph. de Vitry sind erst kürzlich einige Arbeiten bekannt geworden — trotz persönlicher, auch durch Landesabwesenheit begründeter Zurückhaltung das Angesicht der Kunst seines Jahrhunderts formt, so sind als deren eigentlich französische Merkmale zu bestimmen: die Abklärung der einst vom Konduktenstil allzu heftig gelösten Motette zu isorhythmischer, das vertikale Element immerhin schon aufsuchender Gestaltung; die Übertragung weltlicher Formelemente in die geistliche Musik. Die vielfach gebrochene Linie der klangverstärkenden Instrumentalstimme(n) ist mit dem reizvollen Alternieren zwei- und dreiteiliger Rhythmen weiteres Kennzeichen französischer Arbeit: dem Italiener gelingt die stilistische Verschmelzung der Bewegungszüge leichter. Als sonderlich französische, später in den Balladenstil übergehende Form muß der ausgedehnte, kunstvoll gearbeitete zweistimmige Kanon gelten. Realistische Schilderungen bewegter Vorgänge (Schlacht, Jagd, Markt) sind in Frankreich schon aus dem 13. Jahrhundert bekannt; gern bedienen sie sich aus der Vorstellung des Jagens heraus der kanonischen Nachahmung (Caccia).

Auch in der Chanson fällt eine aus der frühen Motette kommende Neigung zur Nachahmung von Naturlauten (Vogelgesang) oder mechanischen Geräuschen (Mühlengeklapper) auf, die der deskriptiven Geistesanlage des Galliers so ganz entspricht[55]. Durch Tinctoris als „cantilena" von Motette und Messe durch knappe Form und freien (meist erotischen) Inhalt unterschieden, gehört die Chanson jenen geistigen Bewegungen an, die sich innerhalb der Frankreich die Spitze bietenden burgundischen Städte abspielen. Ihre Weltlichkeit ergibt sich im flämisch-niederdeutschen Norden aus einer Erhöhung der Volkskunst, im wallonisch-französischen Süden aus einer Erniedrigung der kirchlichen Kunst[56]. Gilles Binchois († 1460), Jakob Obrecht († 1505) gehören der einen, Guillaume

Dufay († 1474) und Jean de Okeghem († um 1495) gehören der anderen Richtung an; zu ihnen treten Caron, Faugues, Touront und Busnois († 1492), dieser Dichter und Musiker zugleich, wie Machaut. Binchois hat sicher, Dufay wahrscheinlich den künstlerischen Anstoß aus England und von John Dunstaple bekommen. Der Zug, der die Chanson dieser Meister von ihren Vorformen unterscheidet, ist, bei Bewahrung und sogar Betonung der rhythmischen Selbständigkeit des Begleitapparates, seine klangliche Verschmelzung mit der energisch im Sinne harmonischer Anschauung durchgebildeten melodieführenden Oberstimme. Neben ihr, deren Thema fast stets eine lebensfremde, sehnsüchtige oder resignierende Liebesstimmung ist, behält der ténor (anders als der in verschiedenen Fassungen überlieferte und überhaupt der Veränderung oder der Auslassung unterworfene contraténor) gern ein eigenes Gesicht: nicht selten stimmt er mit Melodien überein, die als selbständige Tänze[57] bekannt sind. Im Laufe der Zeit spinnt sich ein Vorgang an, der zur a cappella-Chanson des 16. Jahrhunderts führt: der ténor und nach ihm der contraténor beteiligt sich am Vortrag des Textes. Damit hängt die imitatorische Behandlung der Stimmen, die den Anfang des Satzes sozusagen von Mund zu Mund gibt und sich vom Kanon durch freieren Ablauf und Verengung der zeitlichen Abstände unterscheidet, zusammen, ein Prinzip, das als „motettische Technik" die weltliche und die geistliche Musik für die Folge beherrschen wird. Zwei bemerkenswerte weitere Wirkungen gehen von der Chanson aus: die eine betrifft die starke Anregung, die von ihr die reine Instrumentalmusik[58] für Orgel, Klavier, Laute empfängt; die andere ist die Übertragung ihres Bauprinzips in die Messe (Chansonmesse). Meist sind es französisch-wallonische Melodien, die als ténor in der Messe erscheinen. Die berühmteste ist die einer „l'homme armé" genannten Chanson (von Busnois?), über die Dufay, Busnois, Faugues, Caron, Regis, Tinctoris, Okeghem, Obrecht, Josquin des Prés, Brumel, Pierre de la Rue, Forestier, Pipelare, Ph. de Bruges, Compère, Vaqueras, Senfl, Morales, Gafurius, de Orto, Palestrina, Carissimi Messen geschrieben haben.

Die nachjosquinische Chanson bildet sich weniger in den

Händen der Niederländer, als in denen der Franzosen weiter. Ihnen ist die knappe, treffende, elegante Ausdruckskraft der Motive, ihnen die Verflüssigung des sprachlichen Ausdrucks nach dem realistischen Muster der Unterhaltung, ihnen die frühzeitige Aufnahme italienischer Formelemente aus Frottole, Villanelle und Madrigal zu danken. Neben dem Markte Paris ist Lyon auch auf diesem Gebiete Umschlagplatz. Mit Jannequin und Claude de Sermisy erscheinen viele kleinere Meister guter oder durchschnittlicher Haltung[59]. Das am Ende des 15. Jahrhunderts aufkommende Schlachtstück wird als besondere Art der Programmchanson vorzüglich von Jannequin gepflegt. Diese „bataille de Marignan", „de Metz", „de Renty", diese „prise et réduction de Boulogne" sind als erste Vorboten eines bald sich entwickelnden heldischen Stils zu werten. Ihre Form ist nach dem Schema Langsam — Schnell — Langsam dreiteilig: die Einleitung malt das Anrücken der Heere, der Mittelsatz in realistischen Farben die Kampfhandlung, im Schlußsatze tönen Siegeslieder. Der Hang zur naturnahen Einzelschilderung ist der Programmchanson mit dem literarisch anspruchsvolleren italienischen Madrigal gemein.

Französische Meister weltlichen und kirchlichen Stils

Ist die Chanson, auch wenn sie von Nichtfranzosen gepflegt wird, immer noch als Denkmal des gallischen Geistes zu werten, so verläuft der Hauptstrom der Entwicklung in der geistlichen Kunst fernerhin außerhalb Frankreichs und ohne seine entscheidende Mitwirkung. Hier kann nur angedeutet werden, daß es neue Klangideale waren, die von Dunstaple durch Binchois und Dufay aufgenommen, durch Okeghem und Obrecht entfaltet, in Josquin des Prés und Heinrich Isaac zusammengefaßt wurden. Die berühmten Kanonkunststücke der niederländischen Komponisten, die fast alle für die Kirche und für die Welt schreiben, sind Symbole für den Willen einer geistigen Zusammenfassung des Kunstwerks, der sich auch in der Einheitlichkeit durchgeführter Tenores (meist in einer Mittelstimme) kundgibt, solange man sich dieses Mittels bediente. Ablösung der imitatorischen durch homophone Ge-

staltung, Wechsel in der Zahl der beschäftigten Stimmen, die Erhöhung der freien Nachahmung zur motivischen Arbeit, Durchvokalisierung, alles durchtränkt von poetisch-sinnlicher Anschauung, führen endlich zur Motette eines Lasso, zur Messe Palestrinas, zu den kühnen Versuchen der Madrigalisten.

Dufay hatte sich noch in Paris die akademische Würde geholt; Okeghem unterrichtete in den 50er Jahren am Hofe Karls VII.: Josquin soll dort sein Schüler gewesen sein. Der einzige große Niederländer, der in späterer Zeit nach Paris geht und dort als Mitglied der Hofkapelle (nach 1557) stirbt, ist Jacques Arcadelt. Mit der Hofkapelle stehen ferner in Verbindung: der kunstreiche Mitschüler Josquins Jean Prioris (1507 Kapellmeister unter Ludwig XII.), Jean Mouton (J. de Hollingue, Schüler Josquins, Lehrer Willaerts, unter Ludwig XII. und Franz I. Kapellsänger), Jean Lebrun (Sänger), Jacques Turpin (1532 Sänger), Pierre Hesdin (um 1522 Sänger), Matthias Sohier (bis 1556 magister puerorum), Jean l'Archier (um 1532 am Hofe), Pierre Colin (Charmault, 1532—36 in Paris, später in Autun), Pierre Certon (Schüler Josquins, um 1532—58 magister puerorum), Claude de Sermisy (1515 Sänger, 1532 Unterkapellmeister, 1547 erster Kapellmeister, 1556 Kanonikus in Paris, wo er 1562 stirbt). Noel Gybot war (1522—56) an St. Chapelle in Paris angestellt. Antoine Fevin stammt aus Orleans; Matthias Gascogne und Franciscus Parisius sind wahrscheinlich in Frankreich geboren. Auch François Lafayolle und Clement Jannequin, über dessen Leben man nichts weiß, dürften Franzosen sein: der eine steht in dauernder Verbindung mit dem Verleger Jacques Moderne in Lyon, der andere beglaubigt sich durch die Straßenrufe in seinen Chansons als Kenner des Pariser Lebens. Aus Lyon stammte vermutlich Dominique Phinot (Finot) und Didier Lupi Second; dort wurde (im August 1572) der um das Jahr 1505 in Besançon geborene Claude Goudimel als Hugenott hingerichtet. Pierre Clereau war (1554) regens chori in Toul, Nicolaus de Marle magister puerorum in Noyon. Antoine Brumel verläßt (1505) seine Stellung beim Herzog von Sora in Lyon und geht nach Ferrara. Eleazar Genet (Carpentras) kommt von Rom, wo er Kapellsänger war, nach Avignon und stirbt dort im Jahre 1532.

In der technischen und geistigen Haltung ihrer Motetten, Messen und Chansons schließen sich diese Meister durchaus und ruhmvoll der niederländischen Entwicklung an: die Werke eines Jean Mouton wurden hie und da Josquin zugeschrieben. Und wirklich zeigt auch etwa die Missa „Alma redemptoris" dieses nur auf geistlichem Gebiete tätigen, vielleicht aus Metz gebürtigen, in St. Quentin (1522) verstorbenen Mannes oder die Missa „Mente tota" eines Anton de Fevin[60] jene Durchsichtigkeit der Anlage, jene Beschwingtheit der Linienführung, die das Ergebnis nicht nur geistiger, sondern auch handwerklicher Vollendung ist, wie sich denn Mouton auch als Beherrscher aller Kunstfertigkeit (achtstimmiger Quadrupelkanon) bewährt.

Zwar mag die geographische Nachbarschaft, die gleichmäßige Schulung begünstigte, zu einer allgemeinen Erhöhung der Kunstgesinnung beigetragen haben; aber die Möglichkeit des Erfahrungsaustauschs wurde noch durch einen äußeren Umstand, der auch die Überlieferung beeinflußt, erleichtert. Die Erfindung des Notendrucks[61], von Ulrich Han und Jörg Reyser an der Choralnote erprobt, von Petrucci in umfassenderem Maße auf die Mensuralnote übertragen, fand ihre Vervollkommnung in Paris unter den Händen des Schriftgießers, auch als Kupferstecher bekannt gewordenen Pierre Haultin, der mit dem Schriftzeichen jedesmal ein Stück des Liniensytems verband und so den umständlichen Doppel- und Tripeldruck verabschiedete. Mit diesem Verfahren arbeitete Pierre Attaingnant (seit 1527), die Ballards (Roy), Nicolaus du Chemin in Paris, Jacques Moderne in Lyon, dessen eigene Kompositionen verlorengegangen sind. Petruccis erster Druck (das „Odhecaton" von 1501) kennzeichnet sogleich den Charakter des Vervielfältigungsverfahrens als übernational: erst, als die Anthologie durch die Autorenausgabe verdrängt wird, ergibt sich eine völkische Scheidung.

ZWEITER ABSCHNITT

Musik der Renaissance

Instrumentalmusik

Seit dem Feldzuge Karls VIII. nach Italien (1494) tritt Frankreich in breitere Beziehungen zu den Renaissancebewegungen, wofür die Dauphiné, die Languedoc und die Provence eine natürliche Verbindung herstellen. Das Bürgertum, das hier dem oberitalienischen ähnlich war, ist in den nördlichen Provinzen, wohl unter dem Einfluß des Krieges, in den Schatten getreten vor der immer klarer werdenden Wendung zum persönlichen Regiment mit seinen Begleiterscheinungen. Allerdings hat es auch selbst noch Individualitäten gestellt, denen zu dienen als Ehre geachtet wurde. Die schon von den burgundischen Herzögen aufgenommene Neigung zu der neuen Kultur teilt sich den wenigen bürgerlichen und den zahlreichen adligen Spitzen mit, und so erklärt sich der auch aus Berichten über musikalische Veranstaltungen belegbare höfisch-aristokratische Charakter der französischen Renaissance. Am 17. Februar des Jahres 1453 veranstaltet Herzog Philipp von Burgund, der Stifter des Ordens vom goldenen Vließ, zu Lille ein überaus üppiges Fest, dessen musikalischer Teil auf einem theatralisch ausgestatteten Schauplatze sich vollzog. Von den Dekorationen betraf eine die geistliche Kunst: sie stellte eine Kirche mit Glocken, Orgel und vier Chorsängern dar. Die andere war eine weite Terrasse, deren Ränder von 28 Musikern, zur Hälfte Sängern, zur Hälfte Spielern, als den Vertretern der weltlichen Kunst eingenommen wurden. Die Gruppen wechselten im Vortrag von Kompositionen ihrer Mitglieder ab. Ein Stück war mit zwei „guten Stimmen“ und einer Laute besetzt: wohl eine Chanson, deren contraténor dem Instrument zufiel. Ein anderes Stück wurde von einer Dame der Gesellschaft mit Namen Pacquette gesungen und von zwei Blinden auf Viellen zur Begleitung einer gut eingestimmten Laute gespielt. Über die Verteilung der Instrumente auf die

„partes“ läßt sich im allgemeinen Bestimmtes nicht sagen: selten finden sich nähere Angaben darüber (Trienter Codd. 87, fol. 15[b] „Contratenor de fistulis“; 90, fol. 131[b] „Contratenor ad modum tubae“, wobei das „ad modum“ auf die vokale Nachahmung einer Posaune hinweisen könnte[62]); die mit „contraténor Trompette“ bezeichnete Stimme einer Chanson von Pierre Fontaine[63] ist so gehalten, daß von ihrer gesanglichen Durchführung nicht wohl die Rede sein kann. Burgund sieht zur Zeit Karls des Kühnen das Erscheinen von englischen Instrumentisten, die Erstaunen erregen:

Tu as bien les Anglais ouy
Jouer à la cour de Bourgogne;
N'as pas certainement ouy,
Fut-il jamais telle besogne?
J'ay veu Binchois avoir vergogne
Et soy taire emprès leur rebelle.
Et Du Fay despite et frogne
Qu'il n'a melodie si belle[64].

Daß am Ende des 14. Jahrhunderts eine stattliche Anzahl von verschiedenartigen Musikinstrumenten (vielles, harpes, psalterions, ghisternez, rebebles, rotez, orgues, monocordes, trompez, cornes, fleutes, douchaines u. a.) im Gebrauche war, bezeugen die „Echecs amoureux“[65]. Die Bezeichnungen haut und bas beziehen sich dabei nicht auf die Größe des Instruments, sondern auf den Grad der Klangfülle. Die Blechblasinstrumente werden als „haulz“, Saiteninstrumente, Flöten, Portative als „bas“, wohl auch als „douzes“ erkannt; sie waren für die Musik im Zimmer bestimmt. Die von Machaut und Lefranc gepriesene Harfe hatte im 14. Jahrhundert 25 Saiten. Zweifellos ist die Beteiligung klavierter Instrumente an der Ausführung gesungener und gespielter Stücke groß gewesen: das Zusammenwirken einer Singstimme mit einem Diskantinstrument und einem oder mehreren Akkordinstrumenten (Orgel, Klavier, Laute, Harfe) läßt sich durch Bildzeugnisse[66] belegen, für Frankreich sehr schön durch die musizierenden Frauen des Meisters der weiblichen Halbfiguren in der Galerie Harrach[67]. Der Bau von Instrumentenfamilien, Wiederholungen des gleichen Typus nach dem Muster der menschlichen Stimmen,

ist wohl erst für das tiefere 16. Jahrhundert anzunehmen. Auch mag er sich auf Streichinstrumente, Lauten, Kornette und Posaunen beschränkt haben: Flöten und Krummhörner, Schalmeien und Bomharte folgten nicht allzu lange der allgemeinen Neigung zur Tiefe, die für die Renaissance bezeichnend ist. Die vier als Wölfe verkleideten Flötisten, die bei der Hochzeit Herzog Karls von Burgund mit Margarete von York (1468) zu Brügge „aufwarteten", spielten auf gleichartigen Instrumenten.

In der Orgel- und Klaviermusik mußte sich Frankreich durch das 16. Jahrhundert den Wettbewerb anderer Länder gefallen lassen. Während in Deutschland sich eine Schule des hochbedeutenden Paul Hofhaimer bildet, entwickeln die Italiener aus den Anregungen eines Willaert, eines Buus im Ricercar und in der Phantasie, in der Intonation und der Tokkata selbständige Orgelformen, die durch Andrea Gabrieli und Claudio Merulo vollendet und an Deutschland und Böhmen (Hasler) und an die Niederlande (Sweelinck) weitergegeben werden. Das elisabethanische England erlebt eine Blütezeit der Klavierkomposition, in die Hughe Ashtons „Hornpipe"[68] gut einleitet. Überliefert ist diese Kunst im Fitzwilliam Virginalbook, einigen anderen Handschriften und in dem Druckwerk „Parthenia" (von 1611). In Frankreich legte der Pariser Drucker Pierre Attaingnant zu Anfang des Jahres 1531 (neuen Stils) sieben kleine Hefte vor, deren Inhalt für Klavierinstrumente bestimmt war[69]. Vier Hefte umfaßten intavoliert (für das Instrument eingerichtet) Chansons und modische Tänze, offenbar für Klavierspieler[70]. Die drei anderen dienten mit Orgelstücken liturgischen Bedürfnissen; eines enthielt auf die Kirchenorgel abgesetzte Motetten, die beiden anderen[71] orgelmäßige Bearbeitungen einstimmiger Vorlagen. Nicht jeder Organist war imstande, jene Zwischenspiele (Versetti) zu improvisieren, die zur Entlastung oder bei Abwesenheit der Sänger in der Messe oder in der Vesper der Orgel übertragen wurden; sinngemäß mußten sie das Thema des Teils der gregorianischen Melodie behandeln, den sie dem Sänger abnehmen sollten. Diesem Bedürfnis kommen die ohne Nennung eines Namens veröffentlichten Stücke entgegen, die vielleicht aber auch dem von dem Konzil von Sens (1528) gebrandmarkten Mißbrauch weltlicher und sogar un-

anständiger Chansons im Gottesdienst entgegenwirken sollten. Zwei Präludien scheinen freie Originalarbeiten zu sein: selten, daß die Stimmen, deren Zahl nach der Absicht der Klangwirkung wechselt, einander in Nachahmungen entsprechen. Ihr Verlauf ist schweifend, und gebunden eigentlich nur in zahlreichen Sequenzen und in den auch sonst bekannten, sich überstürzenden melismatischen Auflösungen des Linienflusses an den Kadenzstellen. Der ganze übrige Inhalt besteht aus Paraphrasierungen gregorianischer Melodien, die sich zum Teile dem Stile des Josquinschülers Jean Richafort nähern. Zwei tropierte, also für höhere Feste bestimmte Messen sind mit allen Sätzen vom Kyrie bis zum Agnus vorhanden; die Magnificatübertragungen, abgelöst von einem Te deum laudamus, beschränken sich auf zwei bis fünf Verse für jeden der acht „Töne". Die Behandlung des immer erkennbar bleibenden, den Ort seines Auftretens von Stück zu Stück wechselnden cantus firmus ist trotz gewisser Primitivitäten des Satzes und der in ihm ausgedrückten Empfindung vorzüglich in der Messe „Cunctipotens" sehr sinnvoll, der Kontrapunkt, auch hier fast ohne Neigung zu nachahmendem Wesen, von natürlichem Fluß. Die in den übrigen Heften enthaltenen weltlichen Stücke, Chansons und Tänze, sind in ähnlicher koloristischer Art der Hausmusik, und in ihr dem Klavier zugeführt. Die französischen Tänze, wie sie hier und für Instrumentalbesetzung in den „X livres de danceries" (1547—57) oder in der „Collection Philidor" erscheinen, zeichnen sich nicht allein durch formale Rundung des einzelnen, eigenwillig rhythmisierten Stückes aus: es macht sich zwischen ihnen schon der Zusammenschluß zu suitenartigen Gebilden bemerklich. Im besonderen haben Pavane und Galliarde die thematische Gemeinschaft gefunden. Der basse dance folgt gern eine Tourdion; die Branle, ursprünglich ein die Abschnitte der basse dance beschließender Tanzpas, hat sich in paarweisem Auftreten selbständig gemacht. Die Zukunftswerte, die hier und besonders in der Verbindung eines geradtaktigen (geschrittenen) mit einem ungeradtaktigen (gehüpften) Reigen liegen, diese Zukunftswerte besitzt ebenso die in originaler, aber auch in bearbeiteter Form weitverbreitete Chanson, das urwüchsigste Gebilde, das der französische Geist in dieser Zeit hervor-

gebracht hat. Ihre formale Geschlossenheit, die Klarheit ihres prägnanten Motivschatzes beeinflußt gerade in der Übertragung als Canzon francese die italienische reine Instrumentalmusik in dem Sinne der werdenden Sonate, während das motettenhafte Ricercar zur Fuge führen sollte.

Chansons und Tänze werden auch auf die seit dem 12. Jahrhundert ikonographisch, später auch literarisch in Frankreich nachzuweisende Laute, das eigentliche Hausinstrument der Renaissance, übertragen. Die Überlieferung solcher Denkmäler, Tabulaturen, reicht nicht weit über jene Intavolierungen für Klavierinstrumente zurück und ist dem gleichen Verleger zu danken. Im Jahre 1529 veröffentlicht Attaingnant in der der französischen Praxis eigentümlichen, die Lautensaiten durch zunächst fünf mit Buchstaben als Griffzeichen besetzte Linien wiedergebenden Notation[72] ein Heft mit allerhand Tänzen und eines mit Chansons „à deux parties et la musique“ (zwei Begleitstimmen zum Gesang) und „à troys sans musique“ (dreistimmiger Lautensatz). Das zweite enthielt wichtige Regeln für die Behandlung des Instruments und der Notation, die ein Jahr später von Orontius Fineus in einer theoretischen Abhandlung erneuert werden. Die Sätze sind von verhältnismäßig guter Beschaffenheit: die Parallelführung vollkommener Konsonanzen wird im Instrumentalstil weniger gescheut als im Vokalstil, obwohl ihre Bedenklichkeit von der Theorie der ars nova schon war verkündet worden. Auch auf dem Gebiet der Lautenmusik hatten Attaingnant und andere Pariser Verlagshäuser (Roy et Ballard mit Werken von Albert de Rippe, Morlaye, Chevin und dem aus Kronstadt in Siebenbürgen stammenden Valentin Greff, genannt Bacfarc, Le Roy mit einem Tabulaturbuch) den Mitbewerb niederländischer Firmen (Phalesius in Löwen) auszuhalten. Die Bedeutung der Lautenliteratur, in deren Mitteilung durch den Druck Italien und Deutschland voraufgegangen waren, liegt vorzüglich in der Verbreitung der höheren Formen (Messenteile, Motetten, Lieder) durch das Volk. Die französische Art der Aufzeichnung, die sich mit der Vermehrung der Saiten ein wenig ändert, verdrängt im 17. Jahrhundert die deutsche Tabulatur und lebt bis zu den Lautenauszügen von Hillerschen Singspielen, die in Leipzig (1771) herauskommen.

Die Guitarre[73], für die ein Lehrbuch von Jaques Pelletier im Jahre 1556 erschien, entfernt sich bald von der Laute, indem sie an der Stelle des stimmigen ein rein akkordisches Spiel pflegt, wobei die zweite Umkehrung des Dreiklangs, der Quartsextakkord, eine ganz merkwürdige Rolle spielt. Schon vor Pelletier war in Paris (bei Le Roy und R. Ballard) in fünf Büchern ein Tabulaturenwerk herausgekommen. Das nächste nach Frankreich weisende Denkmal, die Handschrift des Hessen-Casselschen Gesandten in Paris J. C. von Döremberg, liegt hundert Jahre später (1652).

Die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts bildet neben der in die allgemeine Entwicklung eingeordneten offiziellen Kirchen- und der Chansonmusik zwei Seitenzweige aus, einen geistlichen und einen weltlichen, die wegen ihrer besonders gearteten geistigen Grundlagen betrachtenswert sind.

Musik des Protestantismus

Die politische Zentralisation, durch die Frankreich sich von dem gleichzeitigen Deutschland unterscheidet, hatte sich an dem Kampf gegen die von dem östlichen Nachbarn erregte Welle religiösen Aufbegehrens eigentlich erst erhärtet[74]. Der Protestantismus, in der heroischen, unbedingten Form, die ihm der aktive Individualismus Calvins gegeben hatte, war durch das Kanalsystem der städtischen Kulturzentren in das Reich des ersten Franz eingedrungen, durch das er auch wieder versickern sollte. Théodore de Bèze, Calvin nahestehend und später erklärtes Haupt der Bewegung, hatte sich in Genf mit dem unruhigen Cl. Marot verbunden, um dessen Unternehmen einer Übersetzung der davidischen Psalmen mit ihm zu beenden; das Werk erschien zu Lyon im Todesjahre Marots (1544). Während Marot zur alten Kirche und dem ihr ergebenen Hofe, der erst nach der Mitte des Jahrhunderts die bekannte entschiedene Stellung gegen die neue Lehre einnimmt, wiewohl vergeblich, zurückstrebt und sich zerreibt, wurden seine Psalmen als einzige Form der Musikübung in allen reformierten Gemeinden Frankreichs gesungen. Claude Goudimel, der seine Neigung zum Protestantismus mit dem Leben bezahlte, hatte, nachdem ihm Eustorg de Beaulieu mit der „Chrestienne Rejouissance“ vorangegangen war, diese gereimten Psalmen-

übertragungen zunächst (seit 1551) kunstvoll „en forme de motetz“ komponiert, jedoch das auf acht Bücher gediehene Werk nicht zu Ende geführt; im Jahre 1564 brachte er, unter Benutzung vorhandener Melodien von Guill. Franc (Lefranc) vom Jahre 1552 (?) und Louys Bourgeois eine sich auf eine Strophe beschränkende, auch den imitierenden Satz vereinfachende Ausgabe, und schon im nächsten Jahre eine ganz schlicht gehaltene Bearbeitung für die Familie im Satze Note gegen Note heraus[75]. Die Melodien Francs und Bourgeois' bewahrt auch Claude Lejeune, als Chansonsänger Jannequins Nachfolger, in seiner vier- bis fünfstimmigen Behandlung des ganzen Stoffes. Die starke Wirkung dieser Sammlung übertrug sich auf Deutschland, wo nicht die Reformierten allein, sondern auch die Gesangbücher der Lutheraner (Freilinghausen u. a.) Melodien übernahmen, nachdem (1573) Ambrosius Lobwasser die Texte übertragen hatte. Schon im Jahre 1564 hatte Lejeune die Musik zu einigen französischen Psalmendichtungen herausgegeben. Vierunddreißig Jahre später ließ er unter dem Titel „Dodekachorde“ noch zwei- bis siebenstimmige Kompositionen folgen[76]. In Frankreich beteiligen sich an dieser Bewegung ferner: Richard Crassot, Pascale de Lestocart (mit vierstimmigen), Jean Severin (mit vier- bis achtstimmigen Sätzen) aus Lyon, Dominique Phinot (mit vierstimmigen Arbeiten) und Pierre Certon, dessen Psalmen von 1554 durch Guillaume Morlaye auf die Laute übertragen werden. Von Cl. Jannequin besitzen wir Kompositionen gereimter französischer Umdichtungen der Sprüche Salomons vom Jahre 1558 und, vom nächsten Jahre, vierstimmiger Psalmen. In den Niederlanden vertritt Clemens non papa diese Bestrebungen durch „Souterliedekens“. An die Psalmenparaphrase frei angelehnt erscheinen die „Sonets Chrestiens“, die in vierstimmigem, schlichtem, die Nachahmung ohne stärkere Betonung beteiligendem Satz G. Boni de St. Flour en Avergne im Jahre 1579 als Komponist und wohl auch als Dichter in zwei Büchern herausgab.

Musik des Humanismus

Der Protestantismus, den ja erst mit der Aufhebung des Toleranzedikts von Nantes (1685) unter Ludwig XIV. der Todes-

stoß trifft, besaß zu seiner Blütezeit in den sechziger Jahren, nachdem er (seit 1550) das Französische als Sprache des reformierten Gottesdienstes durchgesetzt hatte, nicht viel mehr als eine halbe Million von Anhängern. Der Geist des Nationalismus, im Königtum verkörpert, drückte ihn (nicht nur geographisch) an die Seite, und mit dem Protestantismus auch den Jansenismus, die unpolitische Form des Katholizismus. Der Gallikanismus hatte sich von den Ideen der Renaissance genährt, die er, wie schon den Protestantismus, sogleich und sehr bewußt in das Französische wendet, auf das Französische anwendet. Ein neuer auf Glanzentfaltung und Luxus bedachter Zug der Kulturentwicklung hatte sich bereits an den Höfen der Herzöge von Burgund gezeigt; er traf mit dem renaissancehaften Wesen zusammen, das auf dem Wege der Handelsbeziehungen südfranzösischer Häfen mit Italien und stärker seit dem Ende des 15. Jahrhunderts durch militärische und diplomatische Vermittlung bekannt wurde. Zwar mußte sich die südliche Städtekultur wohl zunächst an die französischen Städte wenden. Doch deren Bürgertum, das die ersten Strahlen des neuen Lichts begehrlich aufgefangen hatte, war nicht mehr tragfähig; es gab sie weiter an den Adel: nicht an den Feudaladel, der draußen im Lande zerbröckelte, wohl aber an die adlige Umgebung des königlichen und dieses und jenen herzoglichen oder geistlichen Hofes, die oft keine feste Residenz besaßen, wie Franz I. noch bis zu dem Jahre 1530. Lyon wurde, von Italienern stark durchsetzt, gern aufgesucht: Kaufmann, Krieger und Höfling vertraten hier Handel, Gewerbe, Heer, Königtum, Wissenschaft und Kunst. Die früher in sich geschlossene ständische Gliederung hat sich und zwar in der Richtung auf die Zentralgewalt hin geöffnet; doch nehmen die Stände die fremden Anregungen verschiedenartig auf, wobei die praktisch-technische Seite des Lebens stark bedacht wird. Der Nationalismus, der sich aus dem hundertjährigen Kriege entwickelte, hatte die früher hervortretende religiöse Färbung zurückgedrängt und bot dem eindringenden Humanismus eine geschlossene weltliche Grundlage und ein Ziel. Das Ziel wurde nicht in den Werten einer großen Vergangenheit, es wurde in der Zukunft, im Königsgedanken und in einer durchaus französisch gearteten, in gewisser Aussicht stehenden Kultur

gesucht. Zum Unterschiede vom italienischen, im Unwirklichen verharrenden idealistischen Humanismus steht der französische, ein wenig machthungrig sogar, mit festen Füßen auf der Erde. Das Wort „patrie“ wurde in diesen Zeiten zuerst gebraucht. In den Dienst der Könige traten die Humanisten, und die Könige schützten ihre Kulturarbeit[77].

Hier ist (im Hinblick auf die Musik) eines engeren Bereichs zu gedenken: der Bemühungen einer nach dem Siebengestirn sich die „Pléiade“ nennenden Gruppe von geistvollen Männern um die Sprache und die Musik. Zwanzig Jahre nach seinem ersten Auftreten als Dichter, 1570, legt Pierre de Ronsard Karl IX., der gesagt hatte, er könne den Tod, die Muse des Dichters aber könne die Unsterblichkeit geben, die Statuten einer „Académie de poésie et de musique“ vor, die von dem Könige gegen den Widerspruch einiger Verweichlichung voraussehender Parlamentsmitglieder genehmigt wurden[78]. Diese Akademie, die erste einer unabsehbaren Reihe, wechselvollen Schicksals, wird zum Symbol eines in das Gewand der an die Antike und das italienische Vorbild anknüpfenden Gelehrsamkeit gehüllten, doch bewußt nationalen Geistes. „Se naturaliser“ in Athen und Rom, das hieß nicht: im fremden Ideal aufgehen; das hieß: sich in ihm behaupten, bereichern. Trotz der geräuschvollen Musikalität eines Rabelais, der verinnerlichten eines Montaigne, eines Calvin, liegt der eigentliche Ausdruck des Zeitalters in seiner Lyrik, mag die humanistische Bemühung auch weit über sie hinausgehen; die von Petrus Ramus[79] eingeleitete Abkehr von der aristotelischen Lehre, sein Hinweis auf die „natürliche“ Entwicklung des Menschengeistes in der Sprache wirkte nach: la mésure des sons élémentaires de la langue“ war ein Hauptpunkt philologischer Sorge. Die französische Sprache tritt in Wettbewerb mit dem Italienischen, dem Lateinischen, dem Griechischen; sie wird es können, weil die kulturelle und politische Zukunft Frankreich gehört. Die Zukunft aber beruht auf einem reinen Verhältnis zur Natur (im Gegensatze zur Kultur des Mittelalters), mag sie an sich gut, böse oder neutral sein. „Peintre de la nature“ war der Name, mit dem der naturnahe Ronsard den sanften Remi Belleau schmückte.

Die ersten Mitglieder der Akademie, die am Stadtgraben

zwischen den Toren St. Victor und St. Marceau ein mit Inschriften bedecktes Haus besaß, das später an eine englische religiöse Gemeinschaft verkauft und schließlich für einen Klosterneubau abgerissen wurde, waren Baïf (Theokrit), Ronsard (Aratus), Dorat (Nicander), du Bellai (Apolonius), Jodelle (Philicus d. J.), Tyard (Homer) und Belleau (Lykophron). Als Karl IX., der „erste Hörer", am 30. Mai 1574 gestorben war, versuchen Ronsard und Baïf die in den Stürmen der vorangegangenen Jahre zur Ruine gewordene Einrichtung wieder herzustellen. Heinrich III. bestimmt den als Philosophen, Dichter und Redner (Verteidiger St. Barthélemys) hervorgetretenen Guy du Four, Seigneur du Pibrac, zur Stützung des Unternehmens, das mit einem neuen Wohnsitz einen neuen Titel: „Académie du Palais" und einen neuen Inhalt (neben der Pflege sprachlicher auch naturwissenschaftlicher und philosophischer Interessen) bekommt. Hinter den Schranken des Versammlungsraumes im Louvre erschien eine elegante Gesellschaft: Intellektuelle, Prinzen von Geblüt, Damen und Kurtisanen; Margarete von Valois war Protektorin. Diese zweite Akademie, an der Ronsard (geb. 1585) und Baïf (geb. 1589) teilnahmen, ist ausgezeichnet durch die Mitwirkung des „guten Dichters und besseren Musikers" Jacques Mauduit, des Kanzlisten für die Bittgesuche am Hofe. Er komponierte die gemessenen Verse, die Daktylen, Spondeen, Jamben, Anapäste nach den Regeln der gemessenen Musik, trug die Oden (ein von Ronsard geprägter neuer Ausdruck), Sonette, Elegien entweder selbst (wohl zur Laute) vor, oder ließ sie von den bestellten Spielern und Sängern während der Woche studieren und am Sonntagnachmittag in der Sitzung musizieren. Mauduit war es auch, der mit Baïf ohne Rücksicht auf das Wesen der Akzentsprache ein Theaterstück „en vers mesurés, à la Façon des Grecs" verfaßte und nach Baïfs Tode die Akademie in die von ihm bewohnte rue des Juifs überführte. Neben Kirchenkonzerten (in St. Anton und Notre Dame) mit den „Tenèbres" und den „O"[80] beschäftigte den Meister der Plan einer neuen Akademie, die er „la Confrèrie, Société et Académie Royale de St. Cécile Vierge et Martyre" nannte und deren Haus mit einer Kirche auf der Seineinsel Notre Dame stehen sollte. Dies großgedachte, halb geistlich, halb weltlich gefärbte Unter-

nehmen verfiel mit Mauduits Tode (1627). Der Meister liegt bei St. Gervais, in der Kapelle der hl. Eutrope begraben; die Totenmesse, die seine Musiker ihm sangen, war von seiner Arbeit und die gleiche, die bei den Begräbnisfeiern Ronsards, Baïfs und Heinrichs IV. erklungen war[81]. Der Dichter, den Mauduit vorzüglich behandelt hat, ist Baïf[82].

Und doch gehörte Mauduit neben Eustache du Caurroy, einem mit Lasso in erfolgreichen Wettkampf tretenden Meister, keineswegs zu den ersten, die als Musiker die Renaissancelyrik mit ihrem äußeren Zeichen der antiken Skansion ergriffen haben. Zwei Jahre später als du Bellays „Défense et illustration", die theoretische Begründung der humanistischen Bestrebungen, im Jahre 1552 erschien Ronsards zweites Gedichtwerk „Les Amours"; ein Anhang enthielt Oden, deren einige zugleich mit der eigens für sie von Jannequin, Certon, Goudimel und Marc-Antoine Murat geschriebenen Musik veröffentlicht wurden[83], ähnlich wie fast 250 Jahre später Reichardts Kompositionen mit dem ersten Druck von Wilhelm Meisters Lehrjahren erschienen. Diese Oden waren wirklich für die Musik bestimmt: sollten doch die Stücke gleichen Baues, vierzig oder mehr, auf die gleiche Komposition angewendet werden; und Ronsard, selbst musikalisch, wenngleich nicht stimmbegabt und allmählich ertaubend, ward in der Folge der meistgesungene, an deutschen und englischen Universitäten neben Homer erklärte Dichter Frankreichs. Bis zum Jahre 1624 wurden solche Kompositionen neu aufgelegt; eine von ihnen ging in das ein halbes Jahrhundert später als Ronsards Auftreten liegende Fitzwilliam Virginalbook über (Lassos „Bon jour mon cœur"), und noch in jüngster Zeit, fast 100 Jahre nach R. Wagners „Mignonne, allons voir", hat seine Lyrik eine bemerkenswerte Belebung gefunden[84]. Von zeitgenössischen Komponisten haben Clereau, Ph. de Monte, Nic. de la Grotte, Boni, Marin, Regnard und A. de Bertrand eigne Bücher mit hauptsächlich Ronsardschen Texten herausgegeben; in Sammelwerken liegen Kompositionen noch von Orlando di Lasso[85] (elf Stücke), Claudin [de Sermisy?], Costeley, Millot, Gardane, de Castro, d'Entraigues, Briault und Tessier vor. Worauf es bei der Komposition dieser Gedichte ankommt, wissen wir aus

den Bemühungen der um Konrad Celtes gescharten deutschen Humanisten des Jahrhundertbeginns. Daß das Verhältnis der Musik zum Text gewisse durch Unterricht zu bewältigende Probleme barg, erfahren wir von Fabrice Marin Caietain, der neben Ronsard, Baïf, Desportes, Beaulieu, Bertraut, Billard, Passerat, den Mitarbeiter der „Satire Ménipée", und vorzüglich Amadis [Jamyn], aber auch Dichtungen seines Brotherrn des Herzogs von Guise vierstimmig behandelt; er sagt in einer Vorrede (von 1578), er habe in Erkenntnis seiner Schwäche, die er sich nicht scheue einzugestehen, weil er Ausländer sei, die Freundschaft und die Belehrung der Herren de Courville und Beaulieu — der eine der Orpheus, der andere der Arion Frankreichs — gesucht, um sich in der von den Griechen Melopoiie genannten Kunst, deren beide Meister seien, zu vervollkommnen, in der Kunst der Beobachtung der Längen und Kürzen der Silben („longues et breves de la lettre"). Es gibt wirklich Kompositionen, die nur dazu angelegt zu sein scheinen, den metrischen Wechsel der Skansion zu beleuchten; sie verlaufen streng im Satze Note gegen Note, die Melodie rückt in die Oberstimme, Grundstellungen von Dreiklängen reihen sich unter Versteifung des Basses aneinander, selten unterbrochen von anderen Lagerungen dominantischer Klänge. Aber daneben steht, gelegentlich wohl sogar im selben Stück, eine freiere Art der Arbeit, die, auch wo sie das Versschema durchklingen läßt, der Musik und dem Kontrapunkt höhere Rechte und eigne Entwicklungen gönnt, ja, selbst bis zur Auflösung des dichterischen Formschemas führen kann, das etwa im Sonett, soweit es nach Petrarkas Muster geformt wurde, der Musik die Gestalt des Bar: Stollen-Stollen-Abgesang (A erstes, A zweites Quadernario, B beide Terzinen) aufzuprägen pflegte[86]. Daß Männer wie Goudimel, der Psalmensänger, und Jannequin, der große Chansonneur, der das daktylische Maß aus der weltlichen Liedkunst des 15. Jahrhunderts kennt, auch von gemeinsamem Ausgangspunkte zu verschiedenartigen Zielen kommen müssen, ist leicht einzusehen. Costeley ist im Gefolge Jannequins; de la Grotte, Kammerdiener und Organist Heinrichs III. (zwischen 1567 und 1568), zielt bewußt auf den neuen monodischen Stil; Regnard findet nicht das richtige Verhältnis zwischen nieder-

ländischem und französischem Ausdruck. Lasso nähert sich in seiner berühmten Chanson „Bon jour mon cœur“ mit rhythmischer Belebtheit der Homophonie ganz dem französischen Ideal, doch sind seine beiden achtstimmigen Dialoge zu sehr italienisch bestimmt, als daß man die Ronsardsche Dichtung für mehr als einen Vorwand für gute und reiche Musikentfaltung halten dürfte; der mosaikhaft-pittoreske Geist des Madrigals setzt sich in Lassos übrigen Stücken in Gegensatz zu der lyrischen Intimität der französischen Dichtung; auch macht sich ein pathetischer Zug geltend. Die Lösung des zu tiefst liegenden Problems aller dieser Bemühungen: die so schwierige Verbindung von freier Kontrapunktik mit guter Wortbehandlung und mit durchsichtiger Form gelingt Ph. de Monte[87].

Noch nie vielleicht war in der französischen Wortkunst die Sehnsucht nach Musik so lebendig wie zur Zeit der Pléiade; der Tasso und der junge Milton lauschten. „Car la poésie sans instruments ou sans la grace d'vne seule, ou plusieurs voix n'est nullement agréable non plus que les instruments sans estre animez de la melodie d'vne plaisante voix“ sagt Ronsard in seinem „Abrégé de l'Art Poétique Françoys“[88]. Und wenn wir seine anschließenden Bemerkungen über die Anwendung der gleichen Musik auf zwar metrisch gleiche, aber inhaltlich ungleiche Teile der dichterischen Formen nur mit Vorbehalt annehmen möchten, so haben wir zu bedenken, daß der Dichter damit ein durchaus musikalisches Prinzip vertritt: das des Strophenliedes. Ohne Musiker zu sein, wie sie, setzt Ronsard mit musikalischen Versen die Linie Adam de la Hale-Machaut fort: sein Aufruf zur Musik war ein Abschied. Denn die nun folgenden Reden, so blinkend sie sein mögen, sind unerquicklich. . .

Die philosophischen Diskussionsthemen, die in der Académie du Palais behandelt wurden: Trauer und Fröhlichkeit, Ehre und Ehrgeiz, der Zorn, der Neid, die Furcht, treffen mit einer neuen Anschauung vom Theater zusammen, von dem Estienne Jodelle, der leichtfertige Sophokles der Pléiade, einige musiklose Proben gibt, bevor Baïf zu seinem Versuche gelangte; von Baïfs, des gebürtigen Venetianers, Kompositionen eigener Dichtungen hat sich nichts erhalten.

Höfische Kunst

Die Hofmusik, die zur Zeit des ersten Franz (gest. 1547) in hoher Blüte stand und mit Namen wie Jean Mouton, Divitis aus der Jahrhundertwende, Sermisy, Certon, beide von Ste. Chapelle ausgehend, Noël, Colin, Jean Archer, Pierre Sandrin und zeitweilig mit 50 Mitgliedern prunken durfte, war unter Heinrich II. und unter Franz II., dem verschwenderischen Gatten der schottischen Maria Stuart, zurückgegangen: neben Männern wie Gosse, Hesdin, der außer geistlichen Werken sehr vergnügliche Chansons verfaßte, Ronsée, Guiot, Duboisson und de la Haye tritt der niederländisch geborene geniale Madrigalist Jac. Arcadelt (bis 1562) strahlend hervor: Messen, Motetten und Chansons seiner Arbeit sind erhalten. Auch ist eine größere Anzahl von Instrumentalisten nachweisbar; in den siebziger Jahren (am Ende der Regierung Karls IX.) treffen wir noch auf Costeley, Cousin, de la Grotte, du Hamel, die neben geringeren Sängern, Organisten und Instrumentalisten (zum Teil in Dienerstellung) hervortreten. Auch wird eine Sängerin Louise Archer mit Ruhm genannt. An Notre Dame wirkte als Organist Jean Masse; der von Ronsard besungene Albert de Rippe, ein Mantuaner, gab (zwischen 1553 und 1558) ein Lautenwerk heraus. Adrian Le Roy, der Verleger, galt als ausgezeichneter Musiker und Lautenschläger: er war es, der Orlando di Lasso zum Besuch in Paris veranlaßte (April und Mai 1571), ohne ihn indes zum dauernden Verweilen überreden zu können. Für Lasso selbst, „le plus que divin Orlande", wie Ronsard ihn nennt, hatte der Besuch neben allgemeiner Hochschätzung und gewinnreicher Beteiligung an jährlichen Wettstreiten (Puy de musique von Evreux) den Erfolg, daß er, der fünf Jahre früher in der Anwendung des Madrigalstils auf die commedia dell' arte mit den Vorboten der italienischen Oper in Berührung gekommen war, nun (1573) an der Vorform der französischen Oper, dem ballet de la cour, sich beteiligen durfte: er bekam den Auftrag, zur Feier der Wahl des letzten Valois zum polnischen Könige (bei welcher Gelegenheit Claude-Catherine de Clermont, die Gattin des Herzogs von Retz, die „zehnte Muse und vierte Grazie", in Katharinas Auftrage dem polnischen

Bischof Adam Conarski in lateinischer Sprache auf seine Anrede erwidert) einen Teil der Musik zu liefern: die Komposition eines lateinischen Dialogs zwischen der Nymphe Frankreichs und den allegorischen Figuren des Friedens und der Wohlfahrt[89]. Der Leiter dieser, dem tänzerischen Moment breiten Raum gebenden Veranstaltung war der als Violinist an den Hof gekommene Piemontese Baltagerini, genannt Balthasar de Beaujoyeux, der seit 1567 Kammerdiener der eine höfische Prachtentfaltung zu politischen Zwecken benutzenden Medizäerin war.

Schon früher waren an den Höfen von Burgund und Frankreich „entremets, cartels, défis, caroussels", Vermummungen und Aufzüge mit selbständig hervortretender Musik, üblich gewesen, und die Pléiade hatte seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Erneuerung des antiken Dramas, die dort vermutete Einheit von Ton- und Wortkunst bewußt angestrebt. War es doch dem jungen Jodelle beim ersten Anlaufe gelungen, den klassischen Stil wenigstens der gesprochenen Tragödie aufzuprägen! Der pythische Kampf Apollos bildete, deutlich auf antike Heroenideale weisend, das künstlerisch-szenische Thema beim Einzuge Heinrichs II. in Rouen (1550); sein Tod bei einem Tournier war vielleicht der Grund, daß man sich den gemäßigteren Vergnügungen des aufgeführten Tanzes lieber zuwandte; allerdings diente das Ballett nun auch zur Begleitung der in Bürgerkrieg und Meuchelmord erstickenden politischen Wirklichkeit. Das Tournier, oft einen von den Rittern unternommenen Sturm auf ein Schloß darstellend, immer aber von kriegerischer Musik der Pauken und Trompeten begleitet, trägt seine Fanfaren in das militärisch-galante Ballett hinein. Eine mehr auf allegorische Absicht hinauslaufende Aufführung eigener Erfindung schilderte Jodelle[90] im Jahre 1558. Es handelt sich um die Hochzeit der „Madame Marguerite", Schwester Heinrichs II. Die „chantres et sonneurs" traten in Verkleidungen als Heroen, Dichter und Gottheiten der Antike auf; Zwischen-, Vor- und Nachspiele trennten und verbanden die gesanglichen Darbietungen. Eine Gruppe (Phöbus, Amphion, Pan und Orpheus) wurde von den königlichen Kammermusikern Guillaume Le Boulanger, sieur de Vaumesnil, Carles Edinthon, Jean Dugue und Thomas Champion, genannt

Mithou, dargestellt; die ersten beiden spielten (wohl zum eigenen Vortrag eines Sonetts) die Laute, Dugue begleitete auf dem Regal, Mithou auf dem Klavier. Dann trat ein Chor auf: die neun Musen, sieben Frauen und zwei Kinder. Ihm schloß sich ein Männerchor der attischen Dichter an. Tritonen und Sirenen machten den Beschluß. In einer anderen Gruppe sah man Merkur mit der Flöte, Sappho mit einer Cister, Arion mit einer Harfe, den Kentauren Chiron mit einer Lyra (Viole); Sappho und Arion sangen abwechselnd unter eigener Begleitung, Merkurs Flöte machte zum Basse des Kentauren wohl Ritornelle und Diminutionen. Die Allegorie als Bestandteil theatralischer Aufführungen ist aus den „Moralitäten" des Mittelalters bekannt, in denen Tugenden, Laster, der freie Wille, der Aufruhr personifiziert auftreten. Doch waren gerade diese Stücke Opfer einer verwilderten Musik geworden, und es scheint, da das weltliche Liederspiel Adams, soviel wir sehen, keine Nachfolge fand, als sei die dramatische Darstellung in Frankreich doch unter dem Einflusse italienischer Renaissancehöfe entstanden. Das Wort entremet weist ja auch auf das Intermezzo der Italiener hin. Die choreographischen Teile solcher Aufführungen finden gerade in Frankreich eine so entschiedene Pflege, daß hierin das besondere Merkmal der späteren französischen Oper erkannt werden kann. Solcher „ballets de la cour" kennen wir noch einige. Jener Beaujoyeux hatte (1581) den Plan eines der berühmtesten Stücke dieser Art, des „ballet comique de la royne"[91] entworfen, dessen Musik von Girard de Beaulieu und Jaques Salmon stammte, und das wegen der logisch zusammengefaßten Handlung und gerade wegen dieser Musik zu den ersten Proben der Kunstform gezählt werden kann, die mit dem Worte „Oper" belegt wird: sie enthält (zwei) monodische Teile, Einzelgesänge, die sich von der Entnahme einer Solostimme aus einem eigentlich mehrstimmig angelegten Verbande prinzipiell unterscheiden.

Anfänge des musikalischen Dramas

Diese das musikalische Drama erst ermöglichende Stilwandlung war seit langem und zwar gerade von den dem Humanismus nahestehenden italienischen Künstlern vorbereitet

worden. Sie bedeutet so recht die Absage an die den korporativen Geist des Mittelalters ausdrückende Polyphonie zugunsten eines den vollen Wert des Dichterworts aufsaugenden, bald mehr deklamatorisch, bald aber auch arios gehaltenen Gesanges einer Einzelstimme, die sich über einem mehr und mehr mit dem neuen Sinne harmonikaler Logik durchgeführten Basse lagert. Zwei Ziele sollten so erreicht werden: Mitteilung des Wortsinnes und darüber hinaus des Seelenzustandes. Theorie und Praxis der neuen Kunst entwickelten sich geschlossen in Italien. Von hier bekommt auch Frankreich, ziemlich spät, obwohl die Väter der Florentiner Musiktragödie sich am Pariser Hofe hatten sehen lassen, die ersten Proben in Stücken von Sacrati, der (1645) mit einem komischen Werk „La finta pazza“ auftritt, Cavalli (1646, 1660, 1662), Caprioli (1653), dem Kantatenkomponisten, und Luigi Rossi (1647), der, von Mazarin, einem der Verehrer der schönen römischen Sängerin Leonora, dem Beschützer der Grafen Barberini, gerufen, mit 20 Sängern nach Frankreich übersiedelt und dort stirbt. Aber Frankreich hatte im Gegensatze zu Deutschland mit seinem oft nachzuweisenden „ballet de cour[92], mit seiner gesprochenen Tragödie doch bereits einen zu scharfen Typus des Theaterspiels ausgebildet, als daß es das fremde Gut ohne Kritik hätte hinnehmen sollen. J. de Benserade als Dichter, L. Molier, J. B. Boesset, J. Cambefort, M. Lambert (Lullis Schwiegervater) als Musiker leiten den Verschmelzungsprozeß von Musikdramen und Ballett ein, der das Gesicht der französischen Oper auf lange Zeit hinaus bestimmen sollte. Die beiden letzten Opern, die Cavalli für Frankreich schrieb, der „Serse“ (für Ludwigs XIV. Vermählung mit Maria Theresia von Spanien) und „L'Ercole amante“, hatten ein ähnliches Schicksal wie noch Wagners „Tannhäuser“: sie wurden, und zwar durch J. B. Lulli, der auch eine große französische Ouverture beisteuert, mit Balletteinlagen ausgestattet. Neben dieser Feststellung des höfisch-heroischen Typus spinnt sich von der italienischen Pastorale her eine Nebenentwicklung an, die man als die einer lyrischen Tragödie auffassen könnte. Auf einige vorbereitende Stücke dieser Art von M. de la Guerre („Triomphe de l'amour“ 1654), Dassoucy und Cambert folgt ein von diesem komponiertes Stück „La Pastorale“ (um 1660), das, in Issy bei Paris aufgeführt, von

seinem Dichter Pierre Perrin als „premiere comédie française en musique“ bezeichnet wurde. Ein Jahrzehnt später brachte Perrin, der inzwischen (1669) das Vorrecht erworben hatte, zwölf Jahre hindurch im Reiche musikalische Akademien zu errichten und theatralische Stücke aufzuführen, „wie solches in Italien, Deutschland und England üblich sei“, wieder im Verein mit Robert Cambert ein mit größtem Erfolge aufgenommenes fünfaktiges Schäferspiel „Pomone“ zur Eröffnung des Opernhauses (Académie royale de musique) heraus, das ein weiteres Reizmittel der neuen Gattung, das überraschende Maschinenwunder (Sourdeac) an das Licht stellte. Cambert verband sich in der Folge mit dem Sekretär der Königin von Schweden, Gilbert — Perrin war einer Theaterintrigue zum Opfer gefallen — zu einem neuen Schäferstücke (1672) „Les peines et les plaisirs de l'amour“. Eine weitere Intrigue brachte die Verfasser um den wohlverdienten Erfolg: Lulli hatte sich des Perrinschen Patentes bemächtigt; Cambert entwich nach England.

Giambattista Lulli (1632—87), aus Florenz gebürtig, war schon als Knabe in die französische Ballettpraxis hineingezogen worden, hatte bis 1671 nicht nur 30 Ballette (Ballets héroiques) verfaßt und dadurch belebend auf die französische Tanzkunst gewirkt, sondern sich auch an Molières Absichten auf Vereinigung von gesprochener Komödie, Musik und Schautanz lebhaft beteiligt. Die Eröffnung seiner Tätigkeit für die Akademie geschah noch mit einer pasticcioartig zusammengestellten Pastorale „Les fêtes de l'Amour et de Bachus“. Aber vom Jahre 1673 an bis zu seinem Tode schrieb Lulli alljährlich eine der großen, über ein Jahrhundert in Geltung bleibenden Musiktragödien in der Landessprache (darunter „Thesée“, „Atys“, „Isis“ 1675—77, „Persée“ 1682, „Armide“ 1686), und man geht wohl mit der Annahme nicht fehl, daß Philippe Quinault, dessen fünfaktige, von der Akademie geprüfte, Heroentum und Liebe in vielfältigen Abwandlungen schildernde, theatertechnisch ausgezeichnete Dichtungen er mit Vorliebe vor denen Corneilles, Fontenelles und Campistrons in Musik setzte, seinen Sinn auf das von Racine und Corneille ausgebildete nationale Drama höheren Stils gelenkt habe. Wirklich ist auch Lullis Rezitativ, so sparsam es angewandt wird, auf eine der

deklamatorischen Rede entsprechende Vortragsart angelegt, bei welchem Vorhaben er durch die Versmaße der Dichtung (Alexandriner und jambische Achtsilber) keineswegs unterstützt wird: Taktwechsel und Bevorzugung des Anapäst führen nicht selten zur Aufhebung der dichterischen Skansion und oft zu ausgezeichneter, ausdrucksvoller Deklamation[93]. Lullis Arie, rationalistisch und fast unsinnlich, meist zweiteilig und klein, entbehrt aus prinzipiellem, doch auch aus dem zufälligen Grunde, daß ihr keine Virtuosen zur Verfügung standen, der Koloratur. Ihre Sprache, dem deklamierenden Stile Monteverdis näher als dem ariosen der Venetianer, durch formale Freiheiten fesselnd und in abschließenden Zusammenballungen auf Händel und Hasse weisend, ist wohl das stolze Pathos des Herrschers, dessen Gunst er besaß und dessen Zeitalter er genau so scharf ausdrückt, wie es die klassischen Dichter in der Tragödie tun; aber sie fängt nicht selten auch ein Stück echten Gefühls von pastoraler Färbung ein. Den Chor bringt Lulli zu Ehren in einem bisher unbekannten Maße: zumal in Verbindung mit Balletten und festlichen, meist kriegerischen Aufzügen (Entrées) entspricht der größere Aufwand von Stimmen in homophonem Satze dem Festgepränge der verschwenderisch behandelten szenischen Künste, deren auch der den höfischen Charakter der Vorstellung betonende, oft schäferlich gehaltene Prolog bedarf. Instrumentale Zwischenspiele (Ritornelle; der Komponist bevorzugt im Gesange die Refrainformen) werden pantomimisch ausgedeutet; Programmusiken schildern Seestürme, Schlachten, Schmiedearbeit, Idyllen. Die größte Verbreitung erlangten seine meist fünfstimmig gesetzten und in diesem Satz mit belebten Mittelstimmen vorzüglichen Tänze (Lulli gehörte zu den schon Ludwigs XIII. Orchester bildenden „24 violons du roi“, seit 1652 als Leiter, und schuf dann das ausgesuchte Orchester der „16 petits violons“). Die höchste Bedeutung aber erlangt die seinen Namen tragende und bis zu Bachs und Händels Tode als bedeutende Instrumentalform überall gepflegte Ouverture, die ein (fugiertes) Allegro durch einen in gezackten Rhythmen schottischer Herkunft gehaltenen pathetischen Satz einleitet und meist auch, vielleicht in Verkürzung, beschließt. Diese Ouverture erwies sich, auf Monumentalität des Gedankens und Gediegenheit der Arbeit

gestellt, als der italienischen Sinfonia überlegen: es ist, als sei sie sich bewußt, dem von den Franzosen immer klar in den Vordergrund gerückten Gedanken des großen Dramas, der den Italienern ja schon bald verloren ging, zu dienen. Lullis gutgeschulte Geiger wurden an die Höfe von London, Hannover, Celle, Dresden, Bayreuth gezogen. Lulli selbst wirkte als Lehrer auf Männer wie J. S. Kusser, Georg Muffat, Joh. Fischer: seine Ouverture setzt sich vor die französischen Elementen schon offenstehende deutsche Orchestersuite der Bürger und Studenten, wie sie sich vor die Reihe der aus den Tänzen einer Oper gewonnenen französischen Ballettsuite und sogar vor das italienische Oratorium gesetzt hatte. Ein literarischer Streit von der Art späterer theoretischer Auseinandersetzungen (über Buffokunst, über die Glucksche Reform) entspinnt sich auch am Werke Lullis: Abbé Raguenet verglich die französische Oper mit der italienischen; sein abfälliges Urteil über Lulli wurde von Lecerf de Viéville (1704) zurückgewiesen, was von Raguenet mit einer „Défense" beantwortet wurde.

Welch wunderliches Gebilde, dieses Frankreich: ein Italiener gibt ihm das Musikdrama, das den Typus der nationalen Oper feststellt; ein Italiener ist es, Julius Mazarini, der, von dem sterbenden Richelieu als fähigster Kopf empfohlen, die politischen Anfänge Ludwigs XIV. leitet, die Machthöhe des Reiches vorbereitet! Es ist, als hätte Italien, das Italien der venetianischen Nobili, der Universitäten Padua und Bologna, der Camerata des Medizäischen Florenz, in diesen beiden Männern seine Weltgeltung auf Paris übertragen wollen. Paris war die Welt; gegen den Machtspruch von Versailles hatten nur wenige das Mittel der Satire. Die kritischen Wissenschaften allein, Naturforschung und Philosophie, werden in das dieser Höhe notwendig folgende Absinken nicht hineingezogen[94].

Lulli war weniger ein musikalisches als ein architektonisches Talent gewesen; seine wohlgebauten Akteinheiten wurden von der Kunst der anderen Völker nicht erreicht. Ja selbst in seiner unmittelbaren Nachfolge, die sich im ganzen ihm anschließt, zeigen sich abwendige Neigungen. Das Ballett, in dem seit 1684 auch weibliche Kräfte tätig sind, tritt als Comédie-Ballett oder als Opéra-Ballett aus dem Rahmen des

Dramas heraus und ihm (zuweilen geradezu mit parodistischer Absicht) entgegen. Das Einheitliche wird von der bunten Fülle abgelöst. So besteht das berühmteste dieser Stücke, André Campras „Les Festes Vénitiennes", aus fünf intermezzoartigen, unter sich keinen Zusammenhang haltenden kurzen Stücken, deren Schauplatz Venedig ist; zwei von ihnen nehmen Bezug auf die ernste Oper, indem sie mit karnevalistischer Laune ihre Kompositions- und Reproduktionstechnik zerpflücken. Campra verfaßte ein zweites Stück dieser Art: „L'Europe galante"; beide werden Vorbilder für eine lange Reihe solcher Intermezzos, die, amüsanter als die Renaissanceoper, ihr um so gefährlicher werden, als sie die Gründung neuer Theater veranlassen. Trotz der Geldnöte, in denen die Akademie steckte, trotz der Mißerfolge, mit denen sie arbeitete, hörte aber das Schaffen für sie nicht auf.

Die klassische Form der gesungenen Tragödie, wie Lulli sie in 13 Werken aufgestellt hatte, wird als verbindlich angenommen. Wieder ist Campras Name als der des bedeutendsten Talents zuerst zu nennen. Campra und André Destouches gehen in der Behandlung des Orchesters, wie besonders der Singstimme über Lulli hinaus. Die programmatische Schilderung von Naturvorgängen, idyllischen wie Schrecken erregenden, wird Muster für Händels Flötenarien, für Haydns „Jahreszeiten" und Beethovens pastorale Symphonie. Marin Marais reist an das Meer, um Studien für den Seesturm (in „Alcyone" 1706) zu machen. Pascal Colasse, Henri Desmarets, mit dem Decknamen Goupillier, Lullis Söhne Louis und Jean, M. A. Charpentier, Elisabeth Claude de Laguerre, M. de Labarre, der ältere Rebel, Bertin de la Doué, Lacoste, B. Struck, J. Mouret, M. Monteclair, Salomon, C. de Blamont, Brissac sind als Begabungen zweiten Ranges zu erwähnen[95].

Von diesen Vorgängern Rameaus, die auch auf dem Gebiete der geistlichen Komposition tätig waren, beansprucht Marin Marais, der Stammvater einer großen Musikantenfamilie, wegen seiner Gambenmusiken erhöhtes Interesse[96]; er vermochte auf das sechssaitige, dem intimen Solospiele dienenden Streichinstrument den pompösen Charakter der Lullischen Ouverture zu übertragen. J. F. Rebel ist einer der ersten

französischen Komponisten für Kammermusik. Auch Bertin de la Doué wandte sich ihr zu; außerdem bearbeitete er einige Bände der „Airs sérieux et à boire", einer von 1662 bis tief in das 18. Jahrhundert fortgesetzten Sammlung ernster und heiterer Lieder mit Generalbaß.

Lauten- und Klaviermusik

Die in Marais' Kompositionen vorausgesetzte hohe technische Kultur zeichnet auch das französische Lautenspiel um die Mitte des 17. Jahrhunderts aus, wie es im Codex Hamilton 142 des Kupferstichkabinetts im Berliner kgl. Museum überliefert wird[97]. Der gelehrte Paulinerpater Marin Mersenne hatte (1626/27) in zwei Foliobänden von anderthalbtausend Seiten einen reich illustrierten musiktheoretischen Traktat „Harmonie universelle" geschrieben, in dessen Traité des instruments er auch über die Laute handelt und als sonderlich geschickte Spieler des Instruments die Herren l'Enclos (Ninons Vater), Gautier, Blancrocher, Merville, le Vignon mit anderen zeitgenössischen und älteren Lautenisten, wie Bocquet, M. Lambert, den Komponisten von „Airs", und Mezangeau nennt. Dieser Gautier ist wahrscheinlich (es gab eine Reihe von Musikern des gleichen Namens auch im Auslande) Denis Gaultier, aus Marseille gebürtig, der Verfasser der Lautenstücke der Berliner Pergamenthandschrift. Die Laute wurde von der französischen Gesellschaft als edelstes Tonwerkzeug geschätzt, das (nach Mersenne) die Schwierigkeit der Erlernung durch die „Süßigkeit des Gesanges" wett macht. Gegen die deutsche und italienische Lautenkunst gehalten zeigt die französische Komposition der „Rhétorique des Dieux" eine entschiedene Vollendung; dem spanischen ricercarhaften (fugierten) Stil gegenüber stellt sie eine monodische, ausgeprägtes, wenn auch noch nicht modernes Dur und Moll vieler Lagen benutzende Setzart bei Beschränkung auf zwei, drei und (in kurzen Strecken) vier Stimmen. Der Oberstimmenmelodik tritt ein durchaus selbständiges, doch nicht in Nachahmung gebundenes, phantastisch freies Leben der unteren Stimmen entgegen. Damit und mit gewissen durch Erweiterung des Saitenbezuges notwendig werdenden Neuerungen in der Auf-

zeichnung wurde die mittel- und altfranzösische Lautenliteratur verabschiedet. Mit der Schule der Gaultier (Jacques, Denis, Pierre) beginnt die neufranzösische Lautentabulatur, die bis zum Ende der nun allerdings in ihrer Selbständigkeit bald durch die Violine bedrohten Lautenmusik in Geltung bleibt und in Deutschland eine schöne Nachblüte zeitigt: Gallot, Ch. Mouton, Du But, Du Faux, Dupré, Vincent, Bocquet, de la Page, Edmond, Brossard, Lesage de Richée und E. G. Baron (deutscher Lautentheoretiker), Weiß, Goerner, Reußner, Kropfgans, Meusel, Neruda, Kohaut bis hin zu Jos. Haydn.

Der rasch verklingende Ton der Laute regte zu Tonwiederholungen an, die sich leicht mit ornamentalen Verzierungen verbinden ließen, wie sie übrigens schon (aus dem gleichen Grunde) von den englischen Klavierkünstlern des beginnenden 17. Jahrhunderts, von Byrd, Bull, Gibbons waren ausgebildet worden. Diese „tremblements“ wurden von den mit England in Fühlung stehenden Lautenisten (Jacques Gaultier lebte zeitweilig in London) auf den Kontinent gebracht und gingen sowohl in die französische wie (durch Froberger, der in den fünfziger Jahren Paris besuchte mit der ausgesprochenen Absicht, die neuen Errungenschaften des Lautenspiels auf das Klavier anzuwenden) in die deutsche Klavierkomposition über.

Allerdings ist nicht zu übersehen, daß nach Mersenne (Harm. univers. VI, S. 391) schon der die Erbschaft des Jean Titelouze antretende Organist und Klavierist Ludwigs XIII. Ch. H. de la Barre am Klavier ein so ausgeziertes Spiel pflegte, daß neue Drucktypen hätten gegossen werden müssen, um die Fülle der „gentilesses“ widerzugeben. Mit Jacques Champion[98], dem Enkel des unter dem Namen Mithou uns schon bekannten Thomas, dem Sohn des von Henri IV. und Louis XIII. vorzüglich geschätzten Organisten Jacques (er hatte von seiner Mutter Marg. Edinthon schottisches Musikantenblut), mit Jacques Champion, nach seiner Mutter Chambonnières genannt, treten wir in die Sphäre Lullis und des vierzehnten Ludwig. In ihm haben wir auch den Stammvater der französischen Klaviermusik, den Lehrer der drei Couperin, eines Hardelles, durch den der geerbte handschriftliche Nach-

laß des Meisters schließlich in die Hände Rousseaus kam, eines d'Anglebert, le Bègue, Nivers, Pierre Gaultier, Buret zu sehen. Seine „Pièces de clavessin" waren Gemeingut der klavierspielenden Welt geworden, bevor Chambonnières sich (kurz vor seinem Tode 1672) entschloß, sie, von Jollain in Kupfer gestochen, herauszugeben. Noch reiner als in Gaultiers Lautenstücken, unter die sich auch (in den Trauermusiken) freie Formen mischen, erscheinen hier die stilisierten Tänze als den Charakter der Instrumentalmusik bestimmend. Der Tanz der Renaissancegesellschaft, soweit er nicht Schautanz (Ballett) ist, schließt sich im Bedürfnis nach der Bewegung des Schreitens und des Hüpfens, in der Ausbildung eines geradtaktigen und eines ungeradtaktigen Musikstücks dem Volksgebrauch an. Dies in festerer oder lockerer Beziehung stehende Paar der Pavane und der Gaillarde erfährt in allen Ländern eine verschiedenartige Behandlung. In Frankreich[99] wurden ihm zwei freie, d. h. weder unter sich, noch zu dem Vorhandenen irgendeine Bindung suchende Sätze angehängt. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geht die Anordnung: Branle double, Branle simple (Variation des ersten geradtaktigen Satzes in dreiteiligem Maße), Branle gay und Branle de Bourgogne (diese beiden frei) in die Lautenmusik über, die aus technischen Gründen gleicher Tonart für zusammenhängende Stücke bedarf, und in dem um das Jahr 1650 voll entwickelten Suitentypus (Allemande mit variierender Courante, gefolgt von der selbständigen Sarabande und der Gigue) leuchtet der Branlezyklus durch. Die Form der Suite steht noch nicht ganz fest, als Chambonnières sie mit den galanten Anspielungen im Titel auf das Klavier übernimmt. Noch läßt sie hier und da die gravitätische Pavane, wohl gar eine Gaillarde sehen, noch ist das feine Geheimnis der Gegensätzlichkeit der Teile (bei bestehender tonaler Gleichheit) in Rhythmus, Takt und Bewegung nicht voll erschlossen; gleichartige Sätze, Couranten, folgen sich in größerer Zahl, ihr thematischer Zusammenhang mit der Allemande erscheint oft stark gelockert, die Gigue fehlt nicht selten ganz. Aber man wird in Chambonnières' beiden Büchern — unter den verstreuten Einzelwerken findet sich auch das Charakterstück, an den Tanz gebunden (Gigue La Cocquette) oder frei (La Drollerie) — bei suitenhaftem

Wesen Suitengesinnung finden. Keine Tokkaten und Ricercare, keine Choralbearbeitungen; nur sympathische Gegenbilder des sich in der Oper kundmachenden offiziellen Frankreich: Interieurs einer feinen gesellschaftlichen Kultur, unvirtuose Salonmusik in sublimster Färbung. Die Ähnlichkeit des Clavecin mit der Laute bedingte die Ähnlichkeit der Ausdrucksformen: neben den agréments, die oft im Double (auch von fremder Hand) gehäuft erscheinen, sind es die noch von Bach gebrauchten, in mannigfachster Bildung auftretenden Arpeggioschlüsse und die plötzlich das stimmige Spiel unterbrechenden vollgriffigen Akkorde, die an die besonderen Eigentümlichkeiten der Laute erinnern. Der Satz wahrt noch ein fernes polyphones Ideal; aber die Not, die in der Klangarmut des Instruments liegt, wird zur Tugend: die stimmige Führung wandelt sich in arabeskenhafte Andeutung; die Seele des Clavichords ist erwacht.

Vergleicht man die d'Alembert zugeschriebenen Doubles von Chambonnièreschen Stücken mit der Variation, die Louis Couperin über die Allemande Le moutier geschrieben hat[100], so wird man dort ein Aufgehen im Stil des Meisters, hier ein energisches Darüberhinaus erkennen. Couperin, im Alter von noch nicht 35 Jahren gegen 1665 (vor Chambonnières) gestorben, erweitert das von Chambonnières übernommene Suitenschema Allemande-Courante-Sarabande um Doubles und um neue und ältere Tanzformen, die aber zum Teil auch bei seinem Vorgänger auftreten: Chaconne, Passacaglia (Variationen über einen motivisch sich wiederholenden Baß), Menuett, Volte und andere Gebilde. Auch die Vervielfachung einzelner Tänze (bis zu acht gleichartigen Stücken) treffen wir an. Aber er fügt der Suite auch ein dreiteiliges, an die italienische Toccata erinnerndes Prélude hinzu: ein lebhafter fugierter Mittelsatz wird durch phantastisches Akkord- und Tonleiterspiel eingeleitet und mit einem wiederum frei gestalteten Satze beschlossen. Die Ungebundenheit der äußeren Teile findet ihr sichtbares Zeichen in einer unmensurierten Notation. Damit ist nun wieder ein von dem trotz aller Stilisierung noch durchschimmernden Bewegungscharakter des Tanzes unabhängiges Moment in die Instrumentalmusik getreten: der musikalische Erfindungsimpuls wird absolut. Diese Neigung,

äußerlich erkennbar an dem Verzicht auf programmatische Überschriften, setzt sich in Le Bègue fort, während d'Alembert sich wieder der Ouverture, den Tänzen der Lullischen Oper und auch volksmäßigen Themen zuwendet und in der Vollendung des klavieristischen Stils durch J. K. F. Fischer auf Deutschland wirkt. In Deutschland, und zwar Auge in Auge mit J. S. Bach, ließ sich Louis Marchand (1717) sehen, Hoforganist, Klaviervirtuos, modisch in seiner Neigung zu flacher Galanterie. Wenn sich Klavier und Orgel auch politisch verselbständigt hatten, verbunden blieben sie durch Personalunion: seit Titelouze sind neben den hier genannten Meistern als Komponisten für die Orgel nachzuweisen: A. Raison, Fr. Roberday, Clérambault, Du Mage, Daquin, N. Gigault, N. de Grigny, Boyvin, Guilain, d'Andrieu, Jullien, deren Werke erst teilweise wieder zugänglich gemacht worden sind[101].

Nicht von der Orgel allein hat sich der Klavierstil getrennt; dies sollte auch (und war schon durch Marchand) mit der Laute geschehen. François Couperin, der glänzendste Träger des weitverbreiteten Musikernamens, Sohn des Organisten an St. Gervais, Charles, dessen Amt, Neffe jenes Louis, dessen Ruhm er übernahm (1668—1733), war es, der einem neuen Klangideal die Form gab[102], eine Form, die der Veranlagung des Galliers zum Deskriptiven weit entgegenkommt, die aber auch ihre eigenen Gesetze nie überschreitet. Im Vorwort zum ersten Klavierbuche (von 1702) bekennt er: „J'avoueray de bonne foy, que jayme beaucoup mieux ce qui me touche, que ce qui me surprend". Nicht Klangstärke, sondern geschmeidige Freiheit des Vortrags ist das Ziel seiner Unterweisung (L'art de toucher le Clavecin 1716) und endlich eine bestimmte Art von Virtuosität auf dem Kielflügel, deren auch der Generalbaßspieler bedarf. Die modernen französischen Impressionisten wollen Ähnliches: ihr Garten im Regen, Fontäne, Feuerwerk, ihre Augenblicksbilder hat Couperin in seiner Art vorweggenommen, da er den Eindruck eines blühenden Obstgartens, eines rieselnden Baches, gaukelnder Schmetterlinge schildert, des alten Themas der klappernden Mühle nicht zu gedenken. Doch er geht weiter: die Abwandlungen des menschlichen Charakters, der menschlichen Affekte werden mit feinster Ein-

fühlung in delikatem Umriß gezeichnet. Mehr und mehr lösen sich diese mit Bewußtsein am wirklichen Leben entfalteten Genrebilder von dem Tanz als Bewegungsmusik: die Form erhält sich noch, aber der Charakter hat sich verändert. Das Prélude der Vorgänger ist allerdings gefallen; die Suite, Ordre genannt, beginnt, wenigstens zunächst, mit einem zur Suite gehörigen Satze; aber der Verband dieser nun auch tonartlich nicht mehr einheitlich gehaltenen Sätze lockert sich unter dem Druck der einströmenden progammatischen Vorstellungen. d'Alemberts kleines Charakterstück ist in die Hände eines Genies gekommen, dessen Musikalität am Klavierklang, dessen Gestaltungsvermögen an der Beobachtung hängt. Geht diese bis zur Satire, so bildet jene ein beispielhaftes kleinkünstlerisches Ganzes aus, an dem Bach (französische Suiten) und Händel, K. Ph. E. Bach und Telemann aufblicken. In welchem verwandtschaftlichen Verhältnis der ältere François Couperin, Sieur de Crouilly zu dem großen Meister stehe, ist unbekannt. Seine Töchter Marianne und Marguerite Antoinette haben sich als Organistinnen ausgezeichnet.

Die französische Klaviermusik blieb lange in dem Strahlennetze des Couperinschen Stils hängen, aus dessen Zeit uns durch Titon du Tillets „Parnasse françois" (Paris 1732) die Namen klavierspielender Damen, darunter der Elisabeth Claude Laguerres überliefert werden; ein leichter italienischer Einfluß macht sich allerdings schon bei J. F. d'Andrieu, einem Schüler J. B. Moreaus, der auch Monteclair und Clérambault gebildet hatte, bemerkbar: in seinen Suiten mit Charaktertiteln steht eine „La Lully" und eine „La Corelli". Neben Orgelstücken finden sich in seinem Werk noch Trio- und Solosonaten für Geige; auch verfaßte er eine Anleitung zum Akkompagnement. Eine Suite de Noëls ist von P. d'Andrieu, einem Organisten in Paris. Der frühreife L. C. Daquin setzt die elegante, aber ein wenig seichte Schule Marchands fort: im Technischen dem Vorbilde D. Scarlattis zugewandt, ist seine Kunst ihrer Gesinnung nach durchaus französisch; sie schildert Naturvorgänge (Vogelrufe, den Wind), ahmt Musikinstrumente (Tambourin, Guitarre, Musette) nach und versteigt sich auch zum anmutigen Vortrag zusammenhängender Ereignisse (etwa einer Jagd). In formaler Beziehung geht Daquin über Couperin

hinaus, indem er, nicht zum Vorteil der Gesamtanlage seiner Suiten (Ordres), die rondeauartige Erweiterung der Tänze vor ihrer wechselnden Anordnung bevorzugt. J. Ph. Rameau hatte sich zunächst Marchand angeschlossen; eine fast zwanzigjährige Unterbrechung der Klavierkomposition zeitigt innerhalb des überkommenen Formschemas eine gefestigte, auch in der technischen Anordnung des Stoffes bedeutende Künstlerschaft, die sich trotz manchen Seitenblicks nach Italien doch dem Couperinschen Ideal fest verbunden fühlt: das Intime, Graziöse bleibt als Grundlage bestehen, doch der Horizont weitet sich zum Sonatenhaften. Seine „Pièces de clavessin en concerts" vom Jahre 1741 führen die von Couperin in den vier „Concerts royaux" vom Jahre 1722 schon angepfählte Verbindung des Klaviers mit anderen Instrumenten zu entzückenden Bildungen weiter. In diesen „Ordres" für kammermusikalische Besetzung, die mit dem Konzert deutscher oder italienischer Praxis nichts gemein haben, ist das Klavier nicht als generalbaßierendes, sondern als konzertierendes Element gedacht. Ein Schüler Rameaus war der zu seiner Zeit berühmte Organist Cl. Balbatre. Mit J. G. Eckardt kommt (1758) ein Schüler K. Ph. E. Bachs und damit ein Vertreter des neuen Stils nach Paris; er behält zwar gewisse formale Elemente der deutschen Sonate bei, biegt aber doch ihre Haltung nach dem Pariser Geschmack in das Elegante um. Sein Einfluß wurde durch den in Paris lebenden, seit 1760 im Dienste des Prinzen Conti stehenden Landsmann Johann Schobert überboten. Er verschmilzt Wiener und Mannheimer Bildungselemente in dem Feuer einer leidenschaftlichen, oft fast dämonischen Persönlichkeit. Seine einen modernen Kammerstil begründenden Geigensonaten, Trios und Quartette rechnen mit einem Pianoforte, dessen (im Namen des Instruments ausgedrückte) dynamische Fähigkeit durchaus in der Absicht auf eine Stimmungskunst voll gegensätzlicher Phantastik gebraucht wird. Mozart hat an diesen Werken eingehende Studien getrieben: sie trafen eine Saite in ihm, die schon von sich aus klingen wollte. Ein dritter deutscher Klavierspieler und Komponist ist der Lehrer der Königin Marie Antoinette J. D. Hermann. Aus dem Elsaß war F. J. Hérold, der Vater des Opernkomponisten, auch Schüler K. Ph. E. Bachs, gekommen.

K. Ph. E. Bach gehört, und nicht als Letzter, in die Reihe jener Männer, die die stilistische Verbindung zwischen der Epoche Bach-Händel und der Epoche Haydn-Beethoven herstellen. Diese Wandlung ist Abkehr von einem in gewissem Sinne als Polyphonie zu bezeichnenden Ideal und Zukehr zu einem mit ähnlichem Vorbehalt als Monodie zu bezeichnenden Ideal. Im Ablauf einer Stimme soll sich das Geschehen zusammenballen: sie wird oberhalb einer zurücktretenden Akkordik herrschen und führen. Sie wird die in der Polyphonie gebundenen dynamischen Willenskräfte befreien und zugleich abstufen; und Gleiches soll (vorzüglich im Orchester) mit den koloristischen Elementen geschehen. Was am Miteinander der Melodien verloren geht, wird durch ihr Nacheinander ersetzt werden. Die Form, die sich in der zeitlichen und schließlich auch in der motivischen Gegeneinandersetzung der Themen ausbildet, wird mit allen Mitteln der Steigerung das Gefäß subjektiver, immerhin durch den Verstand gezügelter Bekenntnisse: die dualistische Sonate, die sich zuerst in Joseph Haydn vollendet. Von diesem in Norddeutschland, in Mannheim und in Wien etwa gleichzeitig entstehenden Bewegungen bekommen die Franzosen durch die Klavierspieler, aber auch, mit dem Anfange der sechziger Jahre (und vielleicht früher), Kenntnis durch die deutschen Symphonien des Joh. Stamitz und seiner Geistesverwandten. Die französische Orchesterform der vor ihnen liegenden Zeit ist neben der Ouverture die Suite; das Tonwerkzeug ist die Geige, später erst die Oboe und andere Blasinstrumente.

Geigen- und Orchestermusik

Der Umbildungsprozeß, der aus violenartigen Vorformen die Violine hervorbrachte, war gegen das Ende des 16. Jahrhunderts beendet. Bevor die Italiener die Invasion der niederländischen Musiker der vergangenen Jahrhunderte mit der Ausfuhr ihrer Opern und ihrer Gesangssolisten beantworten, konnten sie als Vortrupp ihre Geiger mit den Instrumenten von Antonio und Nicola Amati in die Welt senden. In Frankreich war der Name „violon“ schon lange für Kleingeigen, ja, in der die Herrschaft der Geige so auffällig bezeugenden Einrichtung der „24 violons du Roy“ für alle Streichinstrumente und deren

Spieler gebräuchlich. Aus den „ménétriers“ hervorgehend spielte dies Orchester unter L. Constantin, bis er von Dumanoir abgelöst wurde; in der Zwischenzeit hatte Lulli die Leitung. Er begründet dann die „16 petits violons“ als Elitegruppe; leider sind seine für sie geschriebenen Ouverturen und Tänze unauffindbar. Das größere Orchester, verstärkt wohl durch Akkordinstrumente (Klaviere, Theorben, Lauten), war nach Mersenne zusammengesetzt aus: sechs Dessus (Diskantviolinen; *g*-Schlüssel auf der ersten Linie), vier Haut-Contres (Violen; *c*-Schlüssel auf der ersten Linie), vier Tailles (Tenorviolen; *c*-Schlüssel auf der zweiten Linie), vier Quintes (Baßviolen; *c*-Schlüssel auf der dritten Linie) und sechs Basses (Violoncelle und Kontrabässe, auch Gamben; *f*-Schlüssel auf der vierten Linie). Dumanoir gehört mit Constantin und Lulli zu jener Gruppe von französischen (und einigen deutschen) Komponisten vier- und fünfstimmiger Orchestersuiten, deren Werk von 20 Stücken in der Landesbibliothek zu Kassel aufbewahrt wird[103]. Der Landgraf Wilhelm VI. war (1644) in Paris gewesen, hatte dort die kostümierten Tänze und Ballette gesehen und sie an seinem Hofe eingeführt. Wir haben in diesen Suiten Gebrauchsmusik vor uns, die wohl von französischen Geigern mitgebracht wurde, wie dies einst etwa von F. Caroubel in Braunschweig („Terpsichore musarum aoniarum quinta“ des Praetorius, Wolfenbüttel 1612) oder später von P. Vezin in Hannover und Ph. la Vigne in Celle geschehen sein mochte. Bei der Geringfügigkeit der Überlieferung von französischer Orchestermusik — aus dem Ende des Jahrhunderts gibt es einen Druck „Suites de danses pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement aux bals chez le roi, dont la plupart sont de la composition de M. Philidor l'aisné“ (1699) und eine ihr nahestehende Handschrift der Nationalbibliothek — bildet die offenbar aus dem Bereiche der „24 violons“ stammende Sammlung eine willkommene Ergänzung zu den jetzt verstreuten Beständen, die jener André Philidor in der Jahrhundertmitte zusammengetragen hatte. Die vorkommenden Namen können nicht alle mit bekannten Persönlichkeiten verbunden werden; aber die musikalische Haltung der Stücke, deren Verfasser zum Teile als Musiktheoretiker aufgetreten sind, ist von jener Sicherheit im Technischen, die in dem

lullischen Kreise vorausgesetzt wurde. Die Ouverture fehlt fast immer. Dem in phantastischer Art veränderten Typus der Allemandensuite (Allemande, mehrere Couranten, Sarabande, ohne Gigue, die nur einmal und an anderer Stelle erscheint) tritt eine offenbar bevorzugte Anordnung gegenüber, die drei oder vier Branles (Branle, gay, à mener, montirandé) mit der Gavotte, einigen Couranten und einer Sarabande, dem charakteristischen getragenen Endstück der Barockmusik, verbindet. Ein drittes Verfahren verknüpft mit einer langen Reihe von Balletts andere Tänze, sei es, daß ihr eine Allemande, Couranten (diese immer in der Mehrzahl) und eine Sarabande angehängt, sei es, daß ihr gegensätzliche Stücke (Sarabanden) eingezwängt werden. Von älteren Formen zeigt sich einmal die Gagliarde, von jüngeren einmal das Menuett; einige Programmstücke erhöhen die Buntheit des gebotenen Bildes. Aber die einzelnen Teile dieses Bildes bergen in sich keine Gegensätze; eine in ihren Ausläufern bis in Goethes Zeit reichende Ästhetik trug Bedenken gegen den Wechsel des „Affekts“ innerhalb eines geschlossenen Stückes. Noch Rameau wird es zum Vorwurf gemacht, daß er sich die neuen Errungenschaften der westlichen Nachbarn nicht zunutze gemacht habe: „Ses morceaux sont d'une teneur“.

Auf dem Gebiete der ernsten Oper hatte Frankreich durch das 17. und einen guten Teil des 18. Jahrhunderts eine entschiedene Selbständigkeit gewahrt, die sich in äußeren Zeichen, wie sie die Nichtzulassung von Kastraten in das Drama ist, kund tut. Auf allen anderen Gebieten aber hat es die Führung abgegeben, ohne indes auf gelegentliche selbständige Wirkungen kleineren Umfanges zu verzichten. Die monodische Kammerkantate italienischer Herkunft, die gängigste gesangliche Kunstform jener Zeit, hat zwar die vom „Lullismus“ aufgerichtete Schranke gegen das Unfranzösische im Anfange des 18. Jahrhunderts durchbrochen: L. N. Clérambault, aber auch Campra und Rameau behandeln einen mythologischen Vorwurf mit aller Gewissenhaftigkeit. An die der Kantate und ihrer Schwester, dem Kammerduett entsprechenden Instrumentalformen tritt der französische Geiger aber erst spät heran; ja, Lullis Ballettsuite hat mit der Ausarbeitung ihrer Mittelstimmen auf die deutsche Entwicklung der Triosonate als Generalbaß-

form sogar verzögernd gewirkt (Reinken, Muffat, Niedt, „der deutsche Franzose"); M. P. de Monteclair gab (1710) Triosonaten heraus, gefolgt von J. M. Leclair, der in größerem Umfange auch (seit 1723) die Soloviolinsonate (mit Continuo) pflegt. Das Instrumentalkonzert[104], im Prinzip der Aufstellung klanglicher Gegensätze mit der französischen Ouverture (Trioepisode) verwandt, kommt erst nach Überwindung verschiedenartiger Widerstände und in der Form des Solokonzerts der Geige (auch wohl der Flöte) nach Paris: wieder ist der in Italien gebildete Leclair Bahnbrecher (1736, 1744); neben ihm arbeiten Guignon, der letzte „roi de ménétriers", Anet, Madonis, Cupis, Pagin, Corette. Die von A. D. Philidor (1725) in das Leben gerufenen, von Mouret, Thuret, Royer, Mondonville, dem Komponisten von Opern und geistvollen, die Flageolettechnik einführenden Geigensonaten (von 1735), d'Auvergne, Gavigniés und Le Gros bis zur Revolution durchgeführten „Concerts spirituels" und (in bescheidenerem Maße) die von Destouches eingerichteten geistlichen (d. h. auf Theatermusik verzichtenden) Hofkonzerte werden schließlich Pflegestätten einer kommenden eigenfranzösischen Entwicklung, die den glanzvoll-virtuosen Konzerttypus der Lolli, Viotti, Kreutzer, Rode ausbildet, aber auch unter den Händen Gossecs, Vachons, Gavigniés, Touchemoulins, Lahoussayes das symphonische Schaffen im Sinne der Mannheimer, deren Führer in Paris konzertiert hatten, neu belebt. Das Oratorium wurde in Frankreich durch Carissimis Schüler M.-A. Charpentier, den Kapellmeister der Jesuiten in Paris, bekannt gemacht, dessen „Le reniement de St. Pierre" neuerdings wieder belebt worden ist: Gegenliebe hat die Gattung bei den Galliern eigentlich nie gefunden. Unter den Provinzstädten hat Lyon durch die Bemühungen Bergirons du Fort-Michou seit dem Jahre 1713 die beste Musikpflege.

DRITTER ABSCHNITT

Musik der Neuzeit

Wandlungen des Opernideals

J. Ph. Rameau gehört entschieden zu dem älteren Stile „d'une teneur", mag er auch gelegentlich mehr als ein Thema innerhalb eines geschlossenen Satzes verarbeiten. Seine eigentliche Bedeutung liegt auch nicht gerade auf dem Gebiete der absoluten Musik: seine Arbeit an der Oper und an der Musiktheorie legt den Wert seiner Persönlichkeit klarer und in voller Bedeutung dar.

Der Opernkomposition wandte sich der von eigener und äußerer Unruhe Umhergeworfene erst in seinem fünfzigsten Lebensjahre zu. Auf Rameau kommt der Franzose immer dann zurück, wenn er (durch Rossini, Meyerbeer, Wagner) das Wesen seines musikalischen Dramas gefährdet sieht. Und doch bringt Rameau, der Franzose, in das szenisch-deklamatorisch bedingte Theater des französisierten Italieners Lulli die ersten italienischen Elemente, greifbar nur in gewissen Äußerlichkeiten, spürbar aber in der ganzen Haltung, die von der Oper als einer höfischen Angelegenheit bei aller Spekulation auf die Schaulust abstrebt, zu einer stilisierten Darstellung menschlicher Angelegenheiten: das Repräsentative weicht einer größeren allgemeinen Kunstgesinnung. „La belle et simple nature" sei seine Führerin, erklärt der Künstler mit einer Verbeugung vor Lulli in der Vorrede der „Indes galantes", einer Ballettoper vom Jahre 1735. So erscheint die von Lulli durchaus übernommene pathetische Rezitation mit häufigem Taktwechsel erfüllter, die neben der von den Vorgängern schon eingeführten Da-capo-Arie stehende ältere zweiteilige Arie gesättigter und selbst der Tanz erhobener. Das Neue, das Rameau brachte, unseren Sinnen außerhalb der überall spürbaren, in verfeinerter Methode gestählten Musikalität keineswegs leicht erkennbar, befremdete die Zeitgenossen so, daß seine Tat als Angriff auf den französischen Geist aufgenommen wurde, bis man bei

näherer Bekanntschaft mit der italienischen Oper die offensichtlichen Zusammenhänge des Rameauschen Kunstwerks mit der nationalen Vergangenheit schließlich auch in dem Überbieten des bisher üblichen dramatischen Ausdrucks und der psychologischen Vertiefung erkannte und dem Komponisten die Stelle eines Klassikers der musikalischen Tragödie anwies. Seine Textdichter La Bruère, P. J. Bernard, G. de Montdorge, Pellegrin, Cahuzac schließen sich trotz der Bedenken der Kritik, die auf den geschichtlichen Stoff zeigt, der heroischen Galanterie Quinaults an. Die Bemerkung, die D. Diderot Rameaus Neffen[105] in den Mund legt: „Musices seminarium accentus“ — der Wortakzent ist die Pflanzstätte der Musik — bleibt für die ganze französische Vokalmusik in Geltung und würde selbst dann als Devise über Rameaus Schaffen gestanden haben, wenn er nicht innerhalb eines großen Künstlertums die kritisch reflektierende Natur gewesen wäre, die ihm den Spottnamen eines „destillateur d'accords baroques“ eintrug. Und wirklich ist die Enharmonik des Parzentrios in seiner ersten (auf Racines „Phèdre“ beruhenden), im Jahre 1907 von neuem aufgeführten Oper „Hippolite et Aricie“ (1733) von ungemeiner Kühnheit. Seine instrumentale Phantasie, durchaus gewillt, sich mit dem vokalen Ausdruck zu einigen, ja, ihn sogar durch eigene Beredsamkeit zu ersetzen, waltet in selbständigen Orchesterstücken wie auch in der plastischen Auslegung des gesungenen Wortes glücklich. Programmouverturen, nach Lullis Vorgang auf den das fünfaktige Stück eröffnenden Prolog wiederholt, gegen Lullis Beispiel aber auf das Fugato im raschen Teile verzichtend und so auf den Sinfoniesatz mit langsamer Einleitung weisend und überhaupt in späteren Werken unter italienischem Einfluß formal gelockert, schildern reale und ideelle Vorgänge. Aus dem in weitem Umfange herangezogenen Chore lösen sich nicht selten Solostimmen zu klanglicher Differenzierung ab. Die oft mit Gesang durchsetzten Tänze treffen wir als Klavierstücke oder „Concerts“ wieder. Die Ballettoper kommt mit der Vorführung exotischer Schauplätze dem visuellen Bedürfnis des Franzosen entgegen; aber sie muß mit ihrer größeren Schwester, der in d'Auvergne und Mondonville noch Pfleger erstehen, vor einem unscheinbaren Feinde weichen, bis Gluck als berufener Erbe Rameaus

der ernsten Oper ein neues Dasein schenkt. Dieser Feind ist das komische Genre. Rameau wirkt mit Prologen, Chören, Balletten und Programmusik stark auf die Kunst N. Jommelis, der am württembergischen Hofe lebte, wo G. Noverre dem Tanz eine neue Linie des dramatischen Zusammenhangs zu geben suchte, stärker noch auf den in Wien, Mannheim und Petersburg tätigen leidenschaftlichen T. Traetta ein; seine Tanzmodelle finden sich in der altklassischen Suitenliteratur Deutschlands wieder. Innerhalb zweier Jahre (1748/49) erscheinen fünf Werke auf dem Theater der Akademie. Am reinsten zeigt sich Rameaus Begabung, die sich auch der komischen Art („Platée") zukehrte, in der hohen Tragödie: „Castor et Pollux", „Dardanus", „Zoroastre" sind die Hauptstücke unter zweiundzwanzig Opern. Jüngere Zeitgenossen Rameaus sind die in höhere Stellungen aufsteigenden Freunde Fr. Francœur und Fr. de Rebel, die gemeinschaftlich zehn Opern schrieben.

Der kühne Erneuerer der Harmonik, der in der praktischen Musik die Zeitgenossen befremdete, hat als Verfasser theoretischer Abhandlungen („Traité de l'harmonie, réduit à ses principes naturels" 1722, „Nouveau système de musique théorique" 1726, „Génération harmonique" 1737) eine umwälzende Wirkung, eine tiefe Wandlung des Klangempfindens hervorgebracht, oder, vorsichtiger ausgedrückt: er hat dieser Wandlung die logische Begründung gegeben. Es ist, als habe die Aufschichtung jener neuen Gedanken, die der Erde die Kugelgestalt zuerkennen, die Kolumbus über das Meer jagen, die zur Erfindung des Buchdrucks drängen, als ob die in der Experimentalphysik sich zeigende Art einer neuen Naturerforschung nun endlich auch die Musik erreiche. Der Generalbaß, an dem noch Bachs Schüler die Komposition erlernten, war als Praxis in die Welt getreten und blieb eine Praxis, solange er in Geltung war. Er wird langsam verabschiedet durch die Einsicht in die physikalischen Grundlagen der Musik, wie J. Sauveur (1700) mit der Nachweisung der Zusammensetzung der Klänge aus der Reihe der harmonischen Obertöne sie begründet, wie Rameau sie (in Gegnerschaft zu Zarlino) ausbaut. Und zwar ist es die Anwendung der Erkenntnis akustischer Phänomene (des von dem Neffen bespöttelten „hon, hon; hin, hin; tü, tü") auf die Tonverwandtschaft, die erste Nennung

des Einigungspunktes der Tonbeziehungen, des „Centre harmonique“, die, für die Durtonart überzeugend ausgesprochen, diesem Harmoniesystem der vorzüglich in Deutschland ausgebildeten Generalbaßlehre gegenüber den Charakter des Neuartigen gibt[106]. In einer durch d'Alembert, den bekannten Mathematiker gereinigten Form kommt Rameaus Lehre durch J. Fr. Daube (1756) und Marpurg (1757) über die Grenze. An der weiteren Begründung der Musik durch physikalische Prinzipien (der Kombinationstöne) beteiligt sich neben Tartini und Sorge der Franzose Romieu. Aber Rameaus Darstellung wird über die theoretische Spekulation hinausgehoben durch seinen (in der naturwissenschaftlichen Methode gewiß geläuterten) musikalischen Instinkt: die Entdeckung, daß eine Tonika (in *C*-dur *c e g*) durch Hinzufügen der Septime (*b*) zur Oberdominante (von *F*-dur), durch Hinzufügen der Sexte (*a*) zur Unterdominante (von *G*-dur) werde, läßt, ohne Modulation auf eine Tonart angewandt, die zentrale Stellung der Tonika zwischen ihren beiden Dominanten, die Struktur der Tonart klar erkennen. Die Lehre vom terzenweis geschehenden Aufbau der Akkorde, in deren Vortrag Rameau eine Hauptaufgabe sah, ist im Generalbaß schon vorgebildet und erschien nur in der genauen und knappen Fassung des Theoretikers neu. Mit der funktionellen Auffassung des Quintsextakkords als auf dem Grundton der Unterdominante beruhend, bekommt die Terzentheorie ohnehin einen Stoß: der Klang muß andernfalls als auf der Submediante, der zweiten Stufe der Tonart, errichtet angesehen werden. Die französische Nachfolge des großen Theoretikers steht auf den Namen Levens (1743), Blainville, bekämpft von J. A. Serre (1751), Lagrange (1759), Baillière (1764) und Jamard (1769).

Ob der in der großen Oper so emphatisch geäußerte Nationalstolz sich dauernd mit dem intimen Klavierstück, in dem Originelles gegeben wurde, bescheiden sollte? Es scheint sogar, als habe sich eine gewisse Übermüdung an dem theatralischen Heroenkult ausgebildet, ein Bedürfnis nach Gegenteiligem. Denn eine im Jahre 1752 in Paris unter Bambinis Leitung erscheinende Truppe von italienischen Buffonisten, die mit Pergolesis fast 20 Jahre alter „La serva padrona“, mit „Il maestro di musica“ und anderen Proben einer leichteren Kunst auftrat, brachte

den Kamm der nationalen Welle zum Überschlagen. Statt der stereotyp-feierlichen Abwandlung hohlen Heldentums und hohler Liebe — „Quel cœur n'est pas fait pour aimer? Et pour être un héros doit on être insensible?" fragt Lullis Cadmus — tritt jetzt Scherz, List und Rache neben einiger Verliebtheit mit beweglich-heiterer Miene an die Rampe: spöttische Seitenblicke streifen die kalte Pracht der großen Oper. Ihre Überstilisierung weicht einer kräftigen Realistik, die dennoch den volksmäßigen Charakter zum Typus umbildet; ein reicheres Formenmaterial, eine schlagfertige Thematik, rhythmische Überraschungen und ausgebildete Ensemblefinales fesseln das Interesse.

Zwar hat Paris in den Vorstadttheatern schon seit langer Zeit Stücke aufgeführt, die als verhöhnende Unternehmung gegen die höfische Kunst gelten dürfen und von ihr so aufgefaßt wurden. Allein hier spielte der Dichtung gegenüber die Musik eine sehr bescheidene Rolle: bekannte Liedmelodien wurden mit neuen Texten ausgestattet und unter Mitwirkung der Zuhörer gesungen. Die Vaudevillekomödie (zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Théâtre de la Foire) eines Le Sage, Piron, Pannard, Vadé hat eine Ahnenreihe, die über den im 16. Jahrhundert dichtenden Advokaten Jean le Houx[107] zurückführt zu den vergnügten (Apfel-)Weinliedern des im Kampfe gegen die Engländer (1450) gefallenen Walkmüllers Olivier Basselin im Val de Vire (Normandie). Aus der abkürzenden Benennung solcher Lieder als „Vaux-de-Vire" soll die Bezeichnung Vaudeville als eines volkstümlichen Bühnenstücks mit eingänglichen Gesängen entstanden sein. Ein Versuch Ch. S. Favarts, die Gattung zu veredeln, scheiterte am Widerstande der königlichen Polizei: er kehrt (1744) zur Vaudevillekomödie zurück. Immerhin hatte er einige Stücke (mit Musik von J. C. Gilliers, J. J. Mouret und d'Auvergne) vorrätig, die sich neben oder doch nach denen der Italiener sehen lassen konnten.

Die italienische opera buffa, die in ihrer ersten Zeit mit der Textbehandlung sehr sorglos verfuhr, erschien — und das war das Neue für die Franzosen — von der ersten bis zur letzten Szene musikbestimmt. Die Durchführung des nicht so sehr deklamatorisch gehaltenen wie melodisch oder auch sprachlich beschwingten Gesanges durch das ganze Werk machte wieder

die alte Humanistenfrage nach dem Verhältnis der französischen Sprache zur Musik wach. J. J. Rousseau[108] bestreitet die Eignung seines Idioms für den Gesang, die Möglichkeit der Oper mit französischem Text überhaupt (Lettre sur la musique française 1753); sein Mimodrama „Pygmalion" zieht aus dieser Ansicht die Folgerungen. Wie die Italiener, die neapolitanischen „Meisterwerke von Leo, Durante, Jommelli, Pergolesi" erschütternd auf ihn gewirkt haben, erfährt man noch 15 Jahre später aus dem nach der Mitarbeit an d'Alemberts und Diderots Enzyklopädien verfaßten „Dictionnaire de musique", wo er bei der Erörterung des Genialen sagt: „Aber wenn die Reize dieser großen Kunst dich ruhig lassen, wenn du weder Taumel noch Entzückung kennst, wenn du nur schön findest, was dich berauschen sollte, dann wage es nicht zu fragen, was das Genie ist. Gewöhnlicher Mensch, entweihe diesen Namen nicht. Was brauchst du es zu wissen? Du kannst es ja doch nicht fühlen: mache französische Musik!" Und er selbst, hatte er nicht auch französische Musik gemacht? nicht (1746) eine französische Oper „Les Muses galantes", nicht später noch Romanzen geschrieben? Das gehört zu den Widersprüchen dieser genialen Erscheinung, deren tausend Wirkungen tausend in ihr verborgene Ursachen haben, zu den Widersprüchen des großen Beginners, als der er neben dem großen Vollender, neben Voltaire steht. Ein Musiker-Philosoph, der seinen Unterhalt als Notenschreiber verdient, weil diese Tätigkeit den Geist frei läßt, ein Kulturfeind, der die schönste Blüte der Kultur, die Musik, sein Leben hindurch leidenschaftlich liebt, ein Naturfreund, der sich mit schwärmerischem Überschwange dem Menschen, auch dem unbedeutenden, verbunden (und damit ewig enttäuscht) fühlt, Liebhaber, nicht der Frauen, aber des Erotischen, ein Vater, der seine Kinder in das Waisenhaus steckt, ein Gefühlsmensch, der (aus Gefühl) den an Krämpfen niederbrechenden Wohltäter hilflos liegen läßt, ein Gedemütigter, der die Pfeile des Esprit mit den Keulenschlägen der sittlichen Entrüstung abwehrt, ein Gütiger, der an Verschwörungen gegen sich glaubt und schließlich an Verfolgungswahn erkrankt, ein Künstler, der den Wert der Kunst, ein Wissenschaftler, der im stärksten Gegensatze zur Anschauung der aufklärerischen Zeit den Wert der Wissenschaft für den moralischen Fortschritt der Menschheit, der die

Gleichheit von Kultur und Sittlichkeit leugnet, ein Franzose, der den deutschen Idealismus, ein Beschaulicher, der Revolutionen vorbereitet, dieser Mann, Schätzer einer schlichten, auf die einfachsten harmonischen Verhältnisse gestellten Melodik, ruft in das Überbarock der ihn treffenden französischen Musik sein „Zurück zur Natur!" Der ungebrochenen Sittlichkeit der Genfer hatte er das Theater widerraten; den Parisern empfahl er es, weil es sie von Unsittlichkeit, Egoismus, Ehrgeiz und Verbrechen ablenken könne. Und in Rücksicht auf die der Entfaltung einer reinen Vokallinie weniger als der rhythmischen Lebendigkeit zugänglichen Sprache empfahl er für dies Theater das gesprochene, mit Liedern durchwirkte Singspiel, von dem er in der Zeit der Begeisterung für die opera buffa (1752) sogleich mit dem „Devin du village" ein von Favart als „Bastien und Bastienne" parodiertes Beispiel gab, dem sich M. Blavet, zeitweilig Flötist beim Kronprinzen in Rheinsberg, und der der Tragédie lyrique geneigte A. d'Auvergne anschlossen; ihnen folgte der bewegliche Audinot mit einem „Tonnelier" (1765).

Der Franzose müßte weniger konservativ sein, als er ist, wenn er der durch die Italiener veranlaßten Veränderung der Dinge hätte unbewegt zusehen sollen. Zwar waren die auf fremder und dazu leichtfertiger Arbeit beruhenden Versuche einer Unterhöhlung der Renaissanceoper durch Rameaus Genie niedergeschlagen; aber jetzt ging es um mehr, weil das Gesicht der Zeit sich geändert hatte. Es bildeten sich zwei Parteien, die Buffonisten und die Antibuffonisten, oder, wie sie sich nach ihren Plätzen unter den königlichen Logen nannten: le coin de la reine und le coin du roi. Auf beiden Seiten wurde viel Papier verschwendet. Fr. M. Grimm hatte schon früher gegen Destouches gebohrt, jetzt trat er neben Diderot und Rousseau; die Partei der Akademie hatte mit Bastille und Ermordung gedroht und wußte nach zwei Jahren auch die Ausweisung der Italiener durchzusetzen. Aber die Forderung nach Erneuerung der französischen Oper war einmal erhoben; sie ließ sich nicht mehr beschwichtigen, mochten die Versuche des Herausgebers der „Anthologie française", einer Chansonsammlung, J. Monnet („Les amours de Ragonde", „Les soirées de village") und des Komponisten der „Bohêmienne", Clément, ja selbst Rameaus auch gescheitert sein.

Obwohl Frankreich einen Teil der Charaktere der opera buffa nach Italien eingeführt hatte, übernahm es bei der Ausbildung der eigenen opéra comique[109] die dort vorhandenen Typen, ja sogar auch den unbedingten Willen zum Komischen nicht. Die opéra comique wendet sich an den Bürger, dem die höfische Tragödie verstiegen erscheinen muß. So wird deren Allgemeines zum Aktuellen, so werden deren Helden zu Landleuten und Handwerkern, ihre Götter zu Adligen, die sich keineswegs ohne Kritik verehrt sehen. So spielen sich die einst so steifen Liebesszenen beim Bügeln und am Spinnrade ab, der feierliche Hain verwandelt sich in die gute Stube, der Altar in den Richtertisch, der hohe Priester wird zum stotternden Dorfredner, seine Beschwörung zum Winzer- oder Erntefeste. Von den Naturbildern ist das Gewitter der großen Oper zu wirksam, als daß man darauf verzichten könnte. Diderots bürgerliches Schauspiel, rührselig, realistisch, moralisch und lehrhaft, wirkt in ähnlicher Art ein wie Rousseaus Predigt von den Vorzügen eines natürlichen Lebens auf dem Lande vor dem verbildeten Dasein in der Stadt. Aber der Stoffkreis hatte sich doch, da man sich von der typenhaften Gestaltung befreite, entschieden erweitert: das Leben der in die Höhe drängenden mittleren Stände ward in seinem ganzen Umfange erfaßt. Damit trennte sich die opéra comique nun auch von ihrem so erfolgreichen Muster, von Rousseaus Schäferspiel: sie wird, soziologisch gesehen, Vorbote kommender Dinge. Rousseaus Erfolg aber greift über Frankreichs Grenzen hinaus: in Wien schreibt Gluck zwischen 1758 und 1763 für den Hof neue Arien zu französischen Vaudevillekomödien oder zu Stücken mit Dialog (Comédies mêlées d'ariettes) — auch in Frankreich war man bald vom Rezitativ der ersten Versuche abgekommen. Das Merkmal der opéra comique wird geradezu der gesprochene Dialog; in Deutschland hatte Rousseaus Stück in Umarbeitung von Text und Musik Nachahmung gefunden, und noch Mozart huldigt ihm in einem Jugendwerke. Ein großes Verdienst gebührt bei dem Charakter der Gattung den Textdichtern: neben dem auf das deutsche Singspiel wirkenden Ch. Favart Sédaine und Marmontel, dem feinen Prosaisten.

E. G. Duni war wie Lulli Italiener; aber er hatte, anders als Lulli, in Italien, und zwar am Hofe von Parma, von Jugend

auf vorzüglich französische Musik getrieben. Als er nach Paris kam, durfte er, Meister der musikalischen Charakterzeichnung, als den er sich (1765) in „La fée Urgèle“ vorstellte, der vorhandenen Form als wichtiges Element die gesanglich vorgetragene Erzählung hinzufügen und die gegebenen Züge (Wechsel von Solo und Chor, Differenzierung des Orchesters) weiterentwickeln. Die Melodik der opéra comique wird auch in der Folge aus nationalen und aus italienischen Quellen gespeist: das satte Bild des Südens verliert nie das Gerüst einer klaren Zeichnung, wie sie in der Chanson, im Couplet, im Rondeau ausgebildet ist. Dunis Lust zur Karikatur kommt auch der geringeren, aber weit wirkenden Gattung der Zauberkomödie zugute, die sich zum Rationalismus der Zeit in so seltsamen Gegensatz stellt. Fr. A. Danican-Philidor, der weitverbreiteten Musikerfamilie angehörend, neigt, vielleicht auf Grund italienischer Abkunft, mit realistisch-derbem, auch geradezu lärmendem Wesen zu ausgesprochener Kleinbürgerlichkeit. Scharfe Abgrenzung der Charaktere in den kleineren und größeren Ensembles von trefflicher Faktur, Tanzlieder („chansons“) in Gavottenart, Romanzen als neuer Bestandteil, breit ausladende ariose Rezitative mit Orchesterbegleitung sind seine Stärke, deren männlicher Färbung in P. A. Monsigny das zartere Komplement gegeben ist. Er ist weniger eine dramatische als eine musikalische Natur. Er versucht die Hebung des komischen Genres durch Annäherung an das eigentlich zu Bekämpfende („Les aveux indiscrets“ 1759, „Le déserteur“ 1769); in der reinen opéra comique gelingt ihm sowohl scharfe Kürze wie die Erweiterung des Formalen durch Zusammenfassung von Einzelheiten unter einen größeren Gesichtspunkt. Sédaines Neigung zum Rührenden hebt er durch ein gesundes Musikantentum auf, das indessen durchaus fähig ist (und die von der Mannheimer Orchestertechnik her bekannten gradativen Mittel bereit hat), in seelische Untergründe, in plötzliche Änderungen des Affekts zu leuchten; die bisher vernachlässigte Ouverture bekommt schon einen programmatischen Sinn. Zu A. E. M. Grétrys geschichtlicher Aufgabe gehört die völlige Überwindung der parodistischen Vorstellung von dem Charakter der opéra comique. Die Ironie, die den Ernst zersetzte, wird zur Grundlage eines neuen Ernstes.

Doch bedarf es noch einiger Zeit. Mit der komischen, nicht mit der ernsten Oper, die er in der Form der ihrem Stoffe nach dem Bewußtsein der Zuschauer so nahen Revolutions- und Schreckensoper pflegt, vertritt Grétry das den Wechsel der Formen überdauernde Element des Nationalcharakters. Die spekulative Anlage des Geistes spürt den Anregungen der neuen Gedankenwelt Rousseaus nach, wobei er in Marmontel den kongenialen Helfer findet; aber das Übersinnliche, das der tragédie lyrique eine so entschiedene Färbung gab, setzt sich neben den „realistischen Dämon", der sich des Theaters bemächtigt hatte: in der primitiven Form des Zaubers entwickeln sich romantische Elemente (exotische Landschaft, mittelalterliche Zeiten). „Zémire et Azor" (1771), ein Werk von stärkster Wirkung auch in Deutschland (L. Spohr), ist nicht mehr Schilderung des Verhältnisses eines Unverbildeten zur Welt. Das Stück behandelt in unrealistischer Art ein Thema, das einer späteren Zeit beinahe als der vornehmste Gegenstand des musikalischen Dramas erscheint: die Erlösung eines Verzauberten durch die reine Liebe eines Mädchens. Diese Liebe ist, zur Treue gewandelt, das treibende Motiv der Rettungsoper „Richard Löwenherz" (1784), Text von Sédaine. Grétry war (durch seine frühverstorbene Tochter Antoinette) Schwiegervater jenes „poète lacrimal" Jean Nic. Bouilly, dessen Text zu Cherubinis „Wasserträger" von Beethoven hochgeschätzt, dessen Dichtung für P. Gaveaux' „Léonore ou l'Amour conjugal" (1798) von Sonnleithner und Treitschke für Beethoven bearbeitet wurde. Beethoven hat auch in der Jugendzeit von Grétry, zumal von seiner feinen Rhythmik, entschiedene Anregungen empfangen[110]; tiefer noch ist Mozart ihm verpflichtet. Grétrys Vorzüge sind in dem Vermögen, die dramatische Lage zu erkennen und den Ausdruck für den seelischen Gehalt erregter Zeiten zu finden, in einer beweglichen Formphantasie, in der durchdringenden Belebung großer Szenenkomplexe zu sehen; die Neigung zu einer etwas öligen, wenn auch nicht selten wieder weit ausschwingenden Melodik steht auf der anderen Seite. Die Durchkomponierung des Dialogs gibt er wieder auf. Das Orchester hat ihm charakteristische Bereicherung und spezielle Anwendung der Instrumente (kleine Flöte, Streicher) zu danken. Die szenische Natur des franzö-

sischen Dramas wirkt in die Ouverture hinein: sie ist fast überall programmatisch und deshalb in der Form wechselnd und frei.

Von kleineren, immerhin aber doch mit Belebung der deutschen Singspielbewegung über die östliche Grenze dringenden, im Deskriptiven ausgezeichneten Talenten nennen wir neben Audinot und Gaveaux: Champein, Gossec und Solié.

Die Annäherung an die tragédie lyrique war von der opéra comique, deren Name schon die Sache nicht mehr deckte, im Verlaufe der Entwicklung wenigstens äußerlich vollzogen worden. So konnte es geschehen, daß dem Manne, der von Maria Antoinette in die Nachfolge Rameaus berufen wurde, daß dem großen Gluck, als er (1774) mit der aulidischen Iphigenie vor die Pariser trat, neben E. J. Floquet der geistvolle, aber nicht tiefe Grétry entgegengehalten wurde. Gluck ist trotz gewisser Gemeinsamkeiten, wie der heroischen Grundeinstellung, schärfster und klarster Gegensatz zu Händel. Für diesen ist der gesangliche Ausdruck der Kern der schauspielerischen Formen, für jenen ist die gesangliche Form Hülle des dramatischen Ausdrucks. Es war Schicksal, daß Händel sich der italienischen, Gluck sich der französischen Oper zuwandte: der Arie der eine, der Szene der andere. Händel hatte nicht den Willen, in den Kreis der letztlich durch den Tanz bedingten französischen Oper einzutreten; Gluck hatte wohl den Willen, den Kreis der gesanglich bedingten italienischen Oper, die er gut kannte, zu verlassen. Ein Italiener war es denn auch, den Glucks Gegner (1776) nach Paris holten: N. Piccini. Der Streit der Gluckisten und Piccinisten[111] — die Führer selbst standen „über den Parteien“ —, mit Aufwand größter literarischer Mittel geführt, ist letzten Endes eine Textbuchfrage (nicht zwar des Dichters, aber des Musikdramatikers) und als solche eine Auflehnung gegen den metastasianischen Operntypus, mit dem Gluck, der auch den speziellen Hofton der Franzosen in das Allgemein-Menschliche erhöht, innerlich längst fertig war; zugleich aber die Überprüfung der von Rousseau vertretenen und vor Gluck zurückgenommenen Ansicht, die französische Sprache sei zur Trägerin der Musik nicht geschaffen. Für eines seiner bedeutendsten Werke („Armida“) greift Gluck (nicht zum ersten Male) auf

einen Quinaultschen Text zurück, Le Blanc du Roullet bearbeitet ein klassisches französisches Drama, Racines „Iphigenie“ für ihn, und er nennt sein eigentliches Reformwerk, R. da Calzabigis an Euripides angelehnte „Alceste“, selbst „Tragedia messa in musica“. Gluck hatte, als er, 60jährig, in Paris eintraf, einen Weg hinter sich, der, von der Oper rein italienischen Gepräges ausgehend, an den tragisch akzentuierten Hauptwerken Jommellis und Traettas vorbeiführte, den Widerspruch einer rokokohaften Ästhetik des Lieblichen mit Übernahme des Ernsten in das Ballett getroffen hatte und durch Calzabigi vollends auf den Geist der Antike war verwiesen worden[112]. Der Lullismus, der seit Rameau keinen fähigen Kopf mehr gehabt hatte, stellt sein tragisches Ideal nun plötzlich nicht sowohl gegen die metastasianischen Oper, als (und dies besonders in Frankreich) vor die nicht aus der Mythe, sondern aus dem Idyll aufgeschossene und in diesem Fruchtboden zu einer sentimentalen Haltung gezwungenen opéra comique. Wenn Gluck sich mit deren Hauptthema, der alles, auch den Tod überwindenden Liebe trifft — Orpheus holt die Geliebte aus der Unterwelt, Alceste geht für den Geliebten in die Unterwelt, Iphigenie soll in Aulis für ihr Volk geopfert werden, wie sie unter den Tauriern den Bruder vom Opfertode rettet —, so geschieht das nicht im Sinne des Bürgerlich-, sondern des Heroisch-Gefühlvollen, im Sinne eines „großen gigantischen Schicksals, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“. Das Erhabene, so vertreten, verlangt einfache Linien; und da ist dem Künstler seine besondere musikalische Veranlagung zugute gekommen, die sich nicht vor, sondern in die Dichtung stellen wollte, deren Linienzüge, nach einem klaren Plane energisch zusammengefaßt, die monologische und chorische Aussprache vor dem differenzierenden Ensemble begünstigen. Der Chor, handelnd, aber auch betrachtend, wird unerschütterliche Grundlage der Form; das Rezitativ wird ihr Herzschlag, die durchgehende plastische, aber nicht programmatische Orchestersprache von oft schon symphonischer Haltung führt zum Solo- und Ensemble-Gesang in knappen, aber auch, wenn die dramatische Lage es fordert, weit gesponnenen Umrissen. Die Arie stellt das Sein (noch nicht das Werden) des Charakters dar; ihre schlichten Konturen er-

tragen die Koloratur nur selten, wie ihre Vervielfachung nicht zur Polyphonie wird. Das Galante, das im „Orpheus“ (in der Erscheinung Amors) noch durchklingt, wird verabschiedet; die Titelrolle wird in Paris für eine Tenorstimme überarbeitet, die Tänze werden vermehrt. Die Umarbeitung, in der „Alceste“ den Parisern vorgestellt wurde, war, obwohl dramatisch straffer, nicht ganz glücklich; ihre Vorrede ist ungemein aufschlußreich für die Bewußtheit, mit der Gluck zur musikalischen Tragödie reinsten Gehabens überging. Das erste Werk, das Gluck den Franzosen 100 Jahre nach Lullis „Alceste“ vorlegte, Du Roullets „Iphigenie“, entfesselte den bekannten Streit (auf Glucks Seite Abbé Arnaud, Voltaire, Rousseau, Suard; auf Piccinis Seite Grimm, Marmontel, La Harpe, Ginguené, d'Alembert), der, da Piccini Glucks Grundsätze anerkannte, mit dem Siege des Deutschen endete. Wenn Arnaud an Madame d'Augny schreibt[113], beim Aufschrei des Agamemnon habe er unwillkürlich eine dreimalige Bewegung nach vorn getan (wie, um dem unglücklichen Vater zu Hilfe zu kommen), so verrät er das ahnende Wissen um Glucks Absicht, die ihn bestimmen konnte, „zu vergessen, daß er Musiker sei“. Nachdem Gluck den „Roland“ des alten Quinault hatte liegen lassen, mit dem Piccini einen überraschenden Erfolg errang, zeigte er sich (1777) mit der „Armide“ desselben Dichters in einem neuen und auf den früheren „klassischen“ Glanz befremdenden Lichte. Eine ungeheure Furienszene erhebt sich aus dem schwülen Grunde des Liebeszaubers, in dessen Schilderung ein romantisch behandeltes Orchester, von der Singstimme ausgelegt, neue Bahnen sucht; in zwei Monologen der Heldin gipfelt das Geschehen mit äußerster Kraft auf: der eine, den Doppelaffekt des Liebeshasses ausdrückend, beschließt den zweiten Akt, der andere, mit dem Thema der Selbstvernichtung weit in die Zukunft weisend, beendet mit tragischer Geste das ganze Stück. Mag es nach diesem Werk auch scheinen, als trage Houdons Büste des Meisters, die neben Rameau und Lulli im Wandelgange der Großen Oper aufgestellt wurde, den Spruch „Musas praeposuit sirenis“ nicht ganz mit Recht, so tritt der leitende, in „Armida“ nur stofflich leicht verdunkelte Gedanke in der von dem jungen Guillard meisterlich gedichteten „Iphigenie“ (unter den Tauriern) noch einmal in höchster

Klarheit zutage. Schiller spricht Goethen gegenüber von der „heiligen Musik“ dieses Werks. Auch in ihr findet sich die Darstellung eines Doppelaffekts, nun aber nicht mehr im wechselnden Nacheinander, sondern im Zugleich zweier Ausdruckskräfte: der gehetzte Orest sinkt mit dem Seufzer „Le calme rentre dans mon cœur“ zusammen, das Orchester stöhnt über einem beunruhigenden Klopfmotiv. „Merkst du denn nicht, daß Orest lügt?“ war Glucks Antwort an einen Überklugen. Die symphonische Verselbständigung des Instrumentalklangs feiert ihr erstes Fest: die Begleitung war zur Illustration geworden; nun wird die Illustration zur Deutung. Daß Gluck den Anweisungen des Rationalismus bis zum äußersten Ende gefolgt ist, das führte ihn an die Stelle, wo der Widerstand des Abschlusses die Flamme des Lebendigen entzündet. Der Erfolg des großartigen Stückes war unzweifelhaft und konnte auch durch die kühle Aufnahme eines neuartigen, nur auf Frauenstimmen gestellten lyrischen Dramas „Echo und Narziß“ (nach einem Texte von Tschudi) nicht beeinträchtigt werden.

Das neue Blut, das Gluck der großen Oper zugeführt hat, macht Paris zum Mittelpunkte der Opernbewegung: ein Erfolg in Paris wird entscheidend für den italienischen Dramatiker bis hin zu Verdi, und auch Wagner glaubte, die Seinestadt nicht umgehen zu können. Piccini, der dem „Roland“ von 1778 noch einige französische Opern ernsten Stils nachgeschickt hatte, erkennt seine eigentliche Begabung im Buffofache und zieht sich (1791) aus Frankreich zurück. Die Glucknachfolge bleibt bei Frankreich, ruht aber nicht so sehr auf französischen (J. B. Lemoyne, F. J. Gossec, Ch. S. Catel) als auf fremden Schultern. Ein jung verstorbener begabter Deutscher, J. Chr. Vogel, führt eine Reihe von Italienern an: A. Sacchini ist mit einem „Oedipe à Colone“ (1787) ein kraftvoller, ja dämonischer Bekenner zu Glucks Idealen. A. Salieri, Glucks Schüler und durch seinen Namen gedeckt, legt seine „Danaiden“, ein Werk von bedeutendem Ausmaße, zumal in den Chören, und „Les Horaces“ dem kritischen Geschmacke der Pariser vor. In einem von Beaumarchais gedichteten „Mélodrame“ werden Glucks Prinzipien zu unerwünschter Trennung von Rezitativ und Arie übersteigert;

„Tarare“ erregte auch durch seinen politischen Inhalt, der die Gleichberechtigung der Menschen verkündigt, Aufsehen[114].

Der Florentiner L. Cherubini[115] betrat, von dem Geiger Viotti freundschaftlich betreut (1786), den Boden Frankreichs in einem Augenblick, da sich im Zustand des Volksganzen Umwälzungen vorbereiteten, die, von Glucks klassischem Ideal so weit wie nur vorstellbar abweichend, zu Rückschlägen gerade auf dem Gebiete der höheren Kunst zu führen drohten. Aber die revolutionären Regierungen wußten die Massen, die durch Hymnen, Kantaten und patriotische Aufführungen gewonnen werden sollten, mit der Musik zu fesseln, und in der Revolutionsgründung des sich bald ausbreitenden Conservatoire national de musique (die seit 1784 bestehende Ecole royale de chant et de déclamation fortsetzend) fanden Lehre und Ausübung einen starken Rückhalt. Durch Cherubini, der (seit 1795) mit Gossec, Méhul, Martini (Schwartzendorf) und Lesueur Lehrer, dann (nach einer Unterbrechung) seit 1821 Leiter des Instituts war, und sein in sechsjährigem Studium bei Sarti in Bologna erworbenes kontrapunktisches Können erhält die aufgeregte und aufregende Musik der Zeit — Lesueurs Schreckensoper „La Caverne“ von 1793 erlebte 700 Aufführungen — die Gegenfarbe des (im besten Sinne) Maßvollen, einer epischen Ruhe. Er wäre der Mann für die verkümmernde Große Oper gewesen. Das hatte er mit dem doch wohl als entschiedenes Bekenntnis zu Gluck zu wertenden, erfindungsreichen „Démophoon“ (1788) bewiesen; doch er, der mit seiner erhabenen, aber formell durch äußeren Zwang nicht ganz vollkommenen, in tragischer Wucht endenden „Medea“ einer auf das Antike gerichteten Modeströmung des Directoire entgegenkam, war zeitweilig von der Akademie ausgeschlossen und durch die Ungunst Napoleons in kleinere Theater abgedrängt. Zudem ging die Neigung der Franzosen damals überhaupt auf die originale oder übersetzte opera buffa und stärker auf die nationale Dialogoper, die ernsthaft und auch rührselig gewordene opéra comique. An ihr, deren Dichtung die Neigung zum Absinken zeigt, hatte Cherubini sich vorzüglich zu beteiligen, durch sie wurde er aber auch vor eine Fülle von neuen Problemen gestellt, da ihr Stoffkreis das wirkliche Leben in breiterer Fläche durchschnitt. Schon in der auf Deutsch-

land stark wirkenden „Lodoiska“ (Comédie héroique 1791) hatte der Komponist mit der Ausmalung der Situationen und in der Individualisierung der durch das Komplement des Komischen stärker herausgearbeiteten Gestalten eine glückliche Hand gezeigt. Die nicht ganz vollendete Oper „Kukurgi“ (1792), auf einem romantisch angeschauten Chinesentum beruhend, enthält die Gewitterszene, die in „Eliza“, „Medea“ und „Anacreon“ so bewährtes Mittel wird. „Eliza“ (1794, von St. Cyr), Cherubinis intimstes Drama, spielt in den Eisregionen des St. Bernhard: die Natur wird zum Symbol menschlichen Innenlebens; der entrückte Humanismus des Priors, der nur eine Leidenschaft behalten hat: die Menschenliebe, wird der naturalistischen Schilderung eines von Savoyarden geführten Maultierzugs entgegengehalten. (Die Savoyarden werden modern: Dalayrac hatte schon im Jahre 1789 eine Oper „Les deux petits Savoyardes“ geschrieben.) Von der „Eliza“ wendet sich Cherubini einem Texte zu, der das Lob Beethovens, Goethes und Thibauts erhält: Bouillys „Les deux Journées“ (1800), in Deutschland unter dem Titel „Der Wasserträger“ bekannt, eine erhebende Verherrlichung der Güte, eine edle Verwahrung gegen die Kaltherzigkeit der Revolution, aus deren Ereignissen der Stoff dieser eigentlichen Rettungsoper genommen wurde. An der Mode, Übersetzungen anakreontischer Dichter zu vertonen, hatte sich mit Gossec, Méhul, Lesueur auch Cherubini beteiligt. Der Stoff eines „Anacreon“ (1803) lag in der Luft: eine schöne idealistische Melodik zeichnet das den Charakter eines höfischen Festspiels erneuernde Stück aus; wie fast alle Cherubinischen Opern-einleitungen[116] ist auch diese Ouverture in das Orchesterkonzert übergegangen. Eine machtvolle Zusammenfassung seines Genies und seiner Erfahrungen formen die „Abencérages“ (1813), ein spanisches Ritterstück romantischer Färbung von Jouy, dem Verfasser der „Vestalin“, mit großer Mannigfaltigkeit gesungener und getanzter Ensembles, das aber dem Wettbewerb von Aubers „Stummen von Portici“ erliegt. Die Verbindung mit Scribe scheint in „Ali Baba ou les 40 voleurs“ trotz großer Reife des Gestaltens und trotz eines fesselnden wildabenteuerlichen Lokalkolorits die Neigung zu einem in das Äußere gehenden Geschmack (Verwendung von viel Blech und

Schlagzeug, lärmende Finales) zu verschulden, in der das Abfärben des Zeitgeistes der Julimonarchie erkennbar ist. Eine Reihe von kleineren Werken, meist Einaktern leichterer Art, später auch wohl mit patriotischem Nebenzweck und ein (Méhul, Viotti und Haydn zitierendes) Ballett „Achill auf Skyros" (1804 in der Großen Oper) tritt neben die größeren, vorzüglich charakteristischen Schaffensproben. — Die französische Kirchenmusik, der das Jahrhundert des Rationalismus so verhängnisvoll geworden war, hat Cherubini im Anschluß an Gossec (Requiem) und Lesueur mit vielen vereinzelten kleinen (sog. kurzen Messen, Messenteilen), doch auch mit einigen großen Werken von meist hohem Gehalt bereichert: unter den Messen zwei Requiems und zwei Krönungsmessen. Kammermusik für Orgel, Klavier, Saiteninstrumente (sechs Quartette, ein Quintett), Romanzen für eine Singstimme oder ihrer zwei, Kanons aller Art, eine Orchestersymphonie stehen neben Chorwerken, unter denen sich Huldigungen auf die jeweilige Regierung finden. Von den Kantaten bezieht sich eine auf den Tod des General Hoche und eine andere auf das (verfrüht gemeldete) Ableben des von Cherubini hochverehrten Jos. Haydn. Der „Traité du contrepoint et de la fugue" (von Halévy 1835 herausgegeben) ist ein klassisches Werk und viermal für Deutschland bearbeitet worden.

Auch E. Méhul, mit dem wieder ein Franzose in den Kreis gekommen ist, beglaubigt sich als treuen Gefolgsmann Glucks; auch er, früh hervortretend, geht den Weg, der von der großen zur Dialogoper führt und beide Formen verschmilzt; und auch seine Wirkung wird in Deutschland deutlicher als in Frankreich. Die innigen, reinen, doch dramatisch erregten Töne seines „Joseph in Ägypten" (1807) fanden diesseits des Rheines starken und dauernden Widerhall. J. F. Lesueur, als Opernkomponist dem Erschreckenden, oder (in den „Barden" von 1804) dem Pompösen, als Kirchenkomponist dem Spekulativen zugewandt, steigert die deklamatorische und die orchestrale Erregung zu Angriffen auf die Nerven; seine Einwirkung auf H. Berlioz ist folgenschwer. Am Ausbau der opéra buffon und der Dialogoper wirken die Franzosen R. Kreutzer, Grétry, Berton, der Sohn eines um Gluck verdienten Mannes, Devienne, Dezède, Dehayes, Dalayrac, Gossec und (mit geringem Ruhme) der Deutsche D. Steibelt.

Die Musik der Revolution

Die größte Zahl von ihnen nahm auch an den besonderen Formen einer eigentlichen Revolutionsmusik teil. Nachdem die Royalisten Stücke aus Grétrys „Richard Löwenherz" als Erkennungsgesänge gewählt hatten, beteiligte er sich (1793) mit Méhul, Cherubini und anderen Meistern an der Musik für den „Congrès des Roys" und schrieb neben politischen Bühnenstücken („Josephe Barra", „Callias", „Denys le tyran", „La fête de la raison", alle 1794) einen Hymnus auf die Pflanzung des Freiheitsbaumes. Dalayrac zollte der Revolution seinen Tribut durch eine Oper „La chêne patriotique ou la Matinée du 14 juillet" (1799) und durch eine trotz der mannhaften Worte Gygrey-Duprès': „Plutôt la mort que l'esclavage, c'est la devise des Français" recht zahm geratene Hymne de la liberté, die nach dem gravierten Titel der Originalausgabe am 10. August 1792 von Patrioten gesungen wurde; Napoleon verlieh dem Komponisten später das Kreuz der Ehrenlegion. Der Verfasser der in ihrem Couplet so tragisch, in ihrem Refrain so schwungvoll akzentuierten „Marseillaise" (1792)[117] J. Rouget de l'Isle komponierte noch einige Revolutionsgesänge (1794, 1798), daneben aber auch Romanzen und Liederchen, und dichtete Operntexte für Della Maria und Chelard, einen der in Deutschland zu Ehren kommenden Franzosen. Der von Méhul in Musik gesetze „Chant du Départ" ist gleich dem „Chant des Victoires" von J. Chenier gedichtet, demselben Chenier, dessen „Timoléon" Méhul mit Chören und einer Ouverture versah, womit der seit Racine verlassene Brauch, klassische Tragödien musikalisch zu beleben, wieder aufgenommen wurde. Méhuls Beteiligung am künstlerischen Schmuck der Umwälzungen ist mit der „Hymne à la raison" (Dichtung von Salverte), mit der nach Robespières Sturz erschienenen „Hymne sur la mort de Féraud" (Konventsmitglied, gest. 1795), mit der „Hymne des vingt-deux Girondins", mit dem „Chant du Retour" und dem „Chant pour l'anniversaire du 9. thermidor" ziemlich bedeutend. Gossec schrieb „Le Chant du 14 juillet" und einen „Chant patriotique pour l'inauguration des bustes de Marat et Lepelletier". Lesueurs „Hymne sur le 9. thermidor" wurde 1795 in der National-

versammlung gesungen. Wenn selbst ein Cherubini in der Hymne für Hoche (1797) zu dem immer theatralisch wirkenden Mittel des Glockengeläutes und fernen Kanonendonners greift, so wird man für die Musik ihre Beteiligung an der Politik nicht gerade als segensreich ansehen können: eine Verschlechterung des Geschmackes ist ja in der Oper ebenfalls festzustellen.

Mozart, der einem Wegbereiter des Umsturzes, P. A. Caron de Beaumarchais, dem Musiklehrer der Töchter Ludwigs XV., sein literarisch wertvollstes Textbuch, das zu „Figaros Hochzeit", verdankt, war (zum zweiten Male) in dem Augenblicke in Paris eingetroffen, als Piccini mit dem Quinaultschen „Roland" einen fast schon im Zeichen Glucks stehenden Erfolg gehabt hatte; er verließ die Stadt, bevor Gluck seine zweite „Iphigenie" zeigte. In den sechs Monaten, die Mozart an der Seine weilte, hatte er nicht nur seine Mutter, er hatte auch Rousseau und Voltaire sterben sehen. „Die Franzosen", schreibt er dem Vater, „haben lang nicht mehr so viel Politesse, als vor fünfzehn Jahren. Sie grenzen itzt stark an die Grobheit. Und hoffärtig sind sie abscheulich". Enttäuschung erlebte er von dem inzwischen geadelten Grimm, zu dem er nicht mehr in das rechte Verhältnis kam, Enttäuschung auch von der französischen Oper, deren Sänger und Sängerinnen nicht singen, sondern „schreien und heulen". Aber die Chöre machen Eindruck auf ihn, der bestimmt war, das Glucksche Werk in der Richtung des Musikalisch-Kunstmäßigen zu überbieten. In den „Concerts spirituels", neben denen Gossecs „Concerts des amateurs" bestanden, findet eine Symphonie (in *D*) freundliche Aufnahme; ein Ballett schreibt er als „Freundstück" für den großen Erneuerer des Bühnentanzes aus dem Geiste des Dramas Noverre; mit Variationen über Opernthemen (vorzüglich von Dezède) und anderer Kammermusik wartet er in den Salons auf. Aber eine französische Oper schreiben? Grimm hatte bezweifelt, daß er es könne. Nein, er wollte nicht: „Wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist mit meiner Opera, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe, und zittere auf Händen und Füßen für Begierde, den Franzosen immer mehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen." Das war die Stimmung, in der er Paris verlassen hat. Das Nachleben des Mozartischen Werks[118] in Frankreich unterlag

— das darf man sagen — den gleichen Schwierigkeiten und Mißverständnissen, wie überall. Namentlich „Die Zauberflöte“ und „Così fan tutte“ mußten sich manchen Eingriff gefallen lassen; immerhin kann man seit dem Jahre 1790 eine durch 130 Jahre reichende Pflege Mozarts feststellen mit den charakteristischen Höhepunkten 1801-13, 1861-66, 1910-23.

Der deutsche Einfluß auf das französische Musikleben der Jahrhundertwende ist nur gering. J. Haydn hatte in den Jahren 1786 und 1787 sechs Symphonien für das „Concert de la loge Olympique“ geschrieben, eine Gesellschaft von Musikfreunden, die seit 1780 ihre Veranstaltungen in der Galerie Henry III. abhielt und ein ausgezeichnetes Orchester zur Verfügung hatte. Seine „Création“, schon 1793 einmal erschienen, wurde (auf das Geheiß des ersten Konsuls) am Weihnachtsabend des Jahres 1800 aufgeführt, als die Höllenmaschine losging. Weigl, aus Salieris Schule, trat (1812) auf Marie-Louises Veranlassung mit „La Vallée suisse“ hervor. A. Reicha[119] kam 1799 mit Instrumentalwerken zuerst und dauernd 1808 mit einigen Opern nach Paris, wo er 1836 starb. Er ist aus der Lebensgeschichte Beethovens bekannt; als tüchtiger Theoretiker, noch heute geschätzt, wurde er Méhuls Nachfolger am Konservatorium (1818) und der Boieldieus in der Akademie (1835.)

Die „große“ Oper

Die Revolutionsmusik hatte mit ihrer Überspitzung des Deskriptiven die Aufmerksamkeit der Kritik dringend auf die Feststellung der Grenzen der programmatischen Ausdeutung realer Vorgänge gelenkt. Castil-Blaze[120] verwirft zwar eine mit naturalistischen Mitteln in das einzelne gehende Malerei in der Musik; aber er findet doch die von der reinen Instrumentalmusik gegebenen Bilder zu unscharf, als daß nicht die Poesie oder wenigstens ein poetischer Grundgedanke die Phantasie des Hörers lenken sollte — „retenir sur une idée fixe l'imagination prête à s'égarer dans la vague des sons“. Das kolossalische Orchester, das er sich sehr wohl vorstellen kann, möchte er durch eine „musique pittoresque“ ersetzt sehen, die Gegenständliches durch Symbole scharf und kurz wiedergibt. Das

Erinnerungsmotiv, mit dem er sich gleichfalls theoretisch auseinandersetzt, war in folgerichtiger Anwendung seit Grétry bekannt, von Catel mit großem Geschick und Nachdruck angewandt und auch schon damals Gegenstand philosophischer Untersuchung gewesen.

Gasparo Spontini leitet die Halévy, Boieldieu, Auber, Hérold und Meyerbeer umfassende Epoche der Weltgeltung der großen französischen Prunkoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Von der neapolitanischen Schule ausgegangen, entnimmt er das technische Rüstzeug ebenso der Revolutionsdramatik, wie das Kaiserreich, dessen Exponent er wurde, sich aus der Revolution genährt hat; aber das Drama, das er bildet, rückt von dem Terrorismus der Schreckensoper ab und in die glanzvolleren, doch beschwichtigten Sphären hinein, die dem napoleonischen militärischen Empire entsprechen, das er mit Gelegenheitswerken feiert. Seine auch in der Berliner Wirksamkeit nicht mehr überbotenen Erfolge waren „La Vestale“ (1807) und „Ferdinand Cortez“ (1809), die das Erinnerungsmotiv, scharfe Gegensätzlichkeiten, brausende Steigerungen, Paukenwirbel, Tremolo der Streicher, chromatische Skalengänge, modulatorische Überraschungen aus der Revolutionsoper als Erbe übernehmen, leider aber auch, in Annäherung an die italienische stofflich und geistig von der Schreckensoper beeinflußte Lärmoper Mayrscher Arbeit, um die tiefere dramatische Begründung des akustischen Aufruhrs nicht gerade besorgt sind.

Noch nicht zehn Jahre hatte Spontini, zu dessen Gefolgschaft sich Richard Wagner bekennt, Frankreich verlassen, da vollzog sich in der Pariser Oper die entscheidende Abwendung von Glucks Geist. Nicht zuletzt wird diese Wendung herbeigeführt durch den Einfluß des Dramatikers E. Scribe, der über hundert Opernlibretti für Auber, Boieldieu, Halévy, Meyerbeer lieferte. Im Jahre 1828 erschien F. E. Aubers „Muette de Portici“, ein Jahr darauf Rossinis „Tell“, zwei Jahre später Meyerbeers „Robert le diable“; „Les Huguenots“ folgen im Jahre 1836 auf J. F. E. Halévys „Juive“. Der Universalismus des 18. Jahrhunderts muß dem Internationalismus weichen in einer Zeit, da in dem romantischen Deutschland der Nationalismus des „Freischütz“ stärkste Wirkung tut. Das Französische

ist in die Konversationsoper geflüchtet, für die Auber und Halévy neben Boieldieu tätig waren: ihr schlanker graziöser Witz war auch in romantischen Stoffen gänzlich unromantisch. Die „große" Oper will nicht die eine Grundfarbe, sei sie nun romantisch oder nicht; sie will für ihre fünf Akte Gegensätze schärfster Art, effektvolle dramatische Zustände auch auf Kosten der tieferen Wahrheit, Prunk und Aufwand von „historischen" Kostümen, nervenpeitschende Erregungen, „Wirkungen ohne Ursache"; die erotische Zutat, die in Sédaines „Tell" noch glücklich außerhalb des dramatischen Zuges stand, drängt sich bei Scribe-Meyerbeer immer weiter vor. Die politischen Unruhen der dreißiger Jahre beschworen auch die musikalischen Mittel der Revolutionsoper wieder herauf[121]: realistische chromatische Skalenmotive, Steigerungen mit Hilfe von Paukenwirbeln, scharfe dynamische Akzente und Kontraste, und mit ihnen das schon damals verkündete Dogma der „charakteristischen Häßlichkeit" als einer in wildbewegter Zeit beglaubigten theatralischen Wahrheit. Wie Grétry seinen „Tell" mit der Musik der Unterdrückungsszene einleitete, so steht in der Ouverture der „Stummen" das Motiv der Wut des über die Roheit revoltierenden Soldaten klagenden und seinerseits zu offener Empörung bereiten Masaniello; Rossini zeichnet die auf einem Tone singenden Soldaten in seinem „Tell" mit dem gleichen Naturalismus wie Meyerbeer Erhebungen, Wutausbrüche, Aufstand und Plünderung in den „Huguenots", im „Prophète", in „L'Africaine", in „L'Etoile du Nord" malt; auch die Verbindung gegen einander singender Chormassen und das große Unisono ist so zu verstehen. Das übernationale Virtuosentum des Gesanglichen und des Mimischen, des Orchestralen und des Dekorativen wird für die große und im besonderen für die Oper Meyerbeers aufgerufen, des blendenden Virtuosen der Wirkung. Der Kassenrapport, der seit dem „Tarare" (121717 Livres in zehn Monaten) beachtliches Moment geworden war, bildet sich zum unlöslich festen Bestandteil der Kunstübung um: der Instinkt für das Bedürfnis einer Masse, die fest angefaßt sein will, ist das Zeichen der hohen Begabung Meyerbeers. Das Jahr der Hugenotten — Weber war tot, Cherubini alt, Spontini und Rossini außer, Berlioz noch nicht in dem Gefecht — ist der Augenblick seiner stärksten Wirkung:

und weder Donizettis „La favorite“ (1841) noch Verdis „Jerusalem“ und „Les vêpres siciliennes“ (1847 und 1856) vermögen diese Machtstellung zu erschüttern. Ja, noch der Komponist der „Aida“ ist dem vierten Akte der „Hugenotten“ verpflichtet.

Die Konversationsoper

Die Konversationsoper, von Weber die musikalische Schwester des französischen Lustspiels genannt, ist mit dem ausgesprochenen Zweck einer feinen, belebten, doch nie intim werdenden Unterhaltung echt französisch; ihre auf ein gleichbleibendes Bedürfnis treffende Entwicklung erfährt keine Beunruhigung — auch der Sieger von Wien, Rossini, mußte sich in Paris französisieren — und so ist die relativ anspruchslose Spieloper eines Boieldieu, dessen „Jean de Paris“ (1812) von Schumann neben Rossinis „Barbiere“ und Mozarts „Figaro“ gestellt wurde, dessen „La dame blanche“ fast ein Jahrhundert überdauert hat, eines Isouard, der über die Revolution Grétrys Fäden weiterspinnt, eines Auber, der dem französischen Grundstoff seiner Musikalität italienische Elemente von entschiedener Eleganz („Fra Diavolo“ 1830) beimischt, nachdem er mit einer großen Oper überrascht hat, eines Hérold („Zampa“ 1831 und, in Frankreich geschätzt, „Le pré aux clercs“ 1832), eines Halévy, der seiner großen Oper ein gänzlich entgegengesetztes Stück in seinem „L'Eclair“ unmittelbar anschließt, eine auch vom Auslande dankbar und dauernd begrüßte Erscheinung. Aber bald geht hier die Entwicklung, wie man an der Gründung unzähliger Theater erkennen mag, in die Breite, bis die einseitige Pflege der Buffoelemente und der choreographischen Bestandteile zur Operette drängt. Wenn man A. Adams „Schlager“, den bekannten „Postillion de Lonjumeau“ (1836) neben Halévys ein Jahr früher liegenden „L'Eclair“ hält, so wird man inne, daß der Werkstil im Absinken sei. Donizettis gefällige Stückchen „La fille du régiment“ (1840) und „Don Pasquale“ (1843) machen ihr Glück nicht zuletzt durch die Dankbarkeit der Rolle, für die eine Jenny Lind bereit war. Maillart („Les Dragons de Villars“), Clapisson, der Romanzensänger, Monpou, Grisar, Bazin setzen die

schließlich in die Operette verlaufende Linie fort. Unter ihnen ist F. M. Massé, der indessen mit einigen Werken eine anders gerichtete, höhere Anschauung vertritt.

In diesen Wechsel des Ideals waren schon vor ihm zwei Musiker eingetreten, die auch in der Stoffwahl neue Wege suchten. Ch. Gounod hatte sich mit seiner „Marguerite" an eine lyrische Episode aus Goethes „Faust" gewandt, C. L. A. Thomas versucht (durch das Mittel des Melodrams) in Mignons weltschmerzliche Seele einzudringen. Es liegt hier offenbar einerseits eine Reaktion gegen das nur Unterhaltende der Spieloper, andrerseits eine Abwehr des Scribe-Meyerbeerschen Wesens vor; aber beide Male gerät die Bewegung ein wenig zu tief in das Süße. Immerhin wird doch in diesen Werken ein spezifisch französischer Lyrismus der Melodik aufgewiesen, der bis fast in die Gegenwart (Debussy) wirksam bleibt und stark in das wagnerische Deutschland eingegriffen hat, obwohl der Geleitbrief einer Übertragung ursprünglich deutscher Vorstellungen aus dem Französischen keine rechte Empfehlung sein konnte. Ein Hauptmerkmal der opéra comique, der gesprochene Dialog, wird verdrängt. Saint-Saëns behält ihn aus theoretischen Erwägungen; auch Messager greift auf ihn zurück, und Bizets „Carmen" bekam ihre Rezitative erst in Italien.

Die Operette

Der französischen Oper des überkultivierten 18. Jahrhunderts hat ein Element gefehlt, das dem gleichzeitigen Schauspiel eigen war: die Satire. Das zweite Kaiserreich sah die Satire nun auch in der musikalischen Komödie, die bisher nur den gemäßigten Interessen des Kleinrentners gedient und sowohl im Rhythmischen wie im Melodischen fast immer eine gewisse Höhe und Vornehmheit gewahrt hatte. Die breite Masse hatte sich mit dem textlich allerdings schon satirisch sich gebenden Vaudeville begnügt, wobei die eingelegten Lieder, als sie ad hoc komponiert wurden, eine entschiedene Schlagerwirkung, d. h. breit eingängliche Melodien und derben, aber immer fortreißenden Rhythmus besitzen mußten. Nach Florimond Ronger, der unter dem Decknamen Hervé in seinem Theater Folies dramatiques solche Vaudevilles aufführte, hat Jacques

Offenbach aus Köln, beginnend mit intermezzoartigen kleineren Stücken („Fortunios Lied“ wurde in A. de Mussets „Chandelier“ eingelegt), in den Bouffes Parisiens (seit 1855) den Typus einer gesellschaftskritischen Operette ausgebildet, aus deren Vorrat sich die kecken Travestien des griechischen Mythus als des geheiligten Mittels zur Jugenderziehung, darunter „Orpheus in der Unterwelt“ von 1858, bis heute gehalten haben; andere Stücke sind stofflich zu eng an die Zeit gebunden, als daß sie dauernd hätten wirken können. Von den beiden Opern, die Offenbach am Ende seines Lebens noch schrieb, ist die eine, den deutschen Romantiker E. T. A. Hoffmann als Helden einer Rahmenerzählung aufstellend, von einer nicht wohl zu überschätzenden Lebhaftigkeit der Phantasie. Nach Napoleons III. Sturze verliert die Operette offenbachschen Gepräges ihren Sinn. Lecocq, Audran, Planquette und H. Litolff, der neben großen Opern auch Operetten schrieb, zeigen noch gute Eigenschaften; aber sie müssen vor der Tanzoperette weichen, die mit der „Fledermaus“ von Joh. Strauß im Jahre 1877 in Paris einzieht. Der Walzer, der schon in Halévys „Jüdin“, in Gounods „Faust“ vorkommt, wird jetzt, und zwar unter Änderung seines Charakters in der Richtung auf die sentimental-erotische Pantomime, volkstümlich. Als selbständiges Ballett erscheint im ersten Kriegsjahre Leo Delibes' „Coppélia“.

Romantische Musik

Der stofflichen Einwirkung der deutschen und germanischen Ideen auf Frankreich war eine geistige und musikalische Fühlungnahme eines ausgezeichneten Kopfes vorausgegangen: Hector Berlioz hatte sich an Gluck und Beethoven, an Shakespeare, Byron und Goethe berauscht. Aber seine Romantik ist im Gegensatze zur deutschen Innenschau formal und visuell: dem außernationalen tritt ein gleich starker nationaler Einfluß entgegen. So ist in dem nie zu tieferer Wirkung gekommenen Opernwerk dieses in den Gängen seiner Phantasie maßlosen Mannes die starke Beteiligung der formell an das Sonatenhafte gebundenen absoluten Musik auffällig, wodurch das Gewicht geradezu von der Bühne in das Orchester verlegt wird: der zweite Aufzug der die Schlichtheit des Gluckschen Stils leider

bald verlassenden „Trojaner in Karthago“ (1863), szenisch ein Gartenfest, ist musikalisch eine „Symphonie descriptive avec chœurs“. Schildernde Musik ist auch das beste Stück der Cellinipartitur: das römische Maskenfest. Die Farbe ist's, von der der musikalische Einfall geleitet wird; die Mannigfaltigkeit der Welt, die sich in Berlioz' Musik nicht selten in Verzerrung widerspiegelt, führt zur Differenzierung und zur Massierung der in ihrem Sonderwert genau erkannten orchestralen Mittel. Ihnen noch eine Spezialfarbe beizumischen, gelingt F. C. David, der seine großen Opern gern mit dem auf der Flucht in den Orient erworbenen Lokalkolorit des Exotischen ausstattet.

Vor Gounods „Marguerite“, die Aubers und Adams gewandte, aber platte Ausdrucksweise durch eine neue, feinnervige Sprache ersetzt, gleichzeitig mit seiner keineswegs revolutionierenden „Sappho“ liegt Verdis „Rigoletto“, der für Italien ein neues Ideal des Dramatischen aufstellt. Ein Jahr zuvor wurde in Weimar Wagners „Lohengrin“ zuerst gegeben; Wagner, von der französischen großen Oper ausgehend, hätte als Dramatiker dem Franzosen genehm sein müssen. Berlioz hatte bei einer konzertmäßigen Aufführung von Bruchstücken, mit denen sich Wagner (20 Jahre nach seinem ersten Aufenthalt, 1860) den Parisern vorstellte, das Lohengrinvorspiel in den Himmel gehoben: mit dem zum „Tristan“ wußte er nichts anzufangen. Der Tannhäuserskandal im nächsten Jahre entpuppte sich als politische Mache. Wenn sich auch Pasdeloup mit dem „Rienzi“ als großer Oper (1869), obwohl die französische Komposition auf diesem Gebiete brach lag, verrechnet hatte, so zeigte ihm der Erfolg der zur Wiederholung begehrten Trauermusik der „Götterdämmerung“, daß trotz des durch den Krieg verfestigten Widerstandes die Stunde Wagners auch für Frankreich gekommen sei. Lamoureux und Colonne folgten ihm. An „Lohengrin“ schließen sich Aufführungen der „Walküre“, der „Meistersinger“, des „Tannhäuser“ und des „Siegfried“. Der „Fliegende Holländer“ erscheint in der Grand opéra; kurz vor seinem Tode (1899) leitet Lamoureux „Tristan und Isolde“. Der eine anfängliche Neigung ablösende Widerstand der Intellektuellen gegen Wagner hat eigentlich nie geruht, und es ist sehr merkwürdig, daß dem von der Operette ausgehenden G. Bizet der Vorwurf des Anschlusses an

Wagner gemacht wurde, dem selben Bizet, dessen „Carmen“ einem Nietzsche als Beweismittel gegen die Wagnersche Totalität genügte. Wenn deutsche Einwirkungen vorhanden sind, zu denen die Verwendung des Leitmotivs nicht gezählt werden kann, da es aus der Revolutionsoper stammt, so hat der Franzose sie bis zur Unkenntlichkeit verarbeitet. Bizets „Carmen“ (1875) ist so ganz französische, wie Wagner deutsche, Verdi italienische und der einem späteren Geschlecht zugute kommende „Boris Godunow“ Mussorgskis (aus der Zeit der „Carmen“) russische Romantik durchaus nationaler Färbung ist. Die rhythmische Lebenskraft der französischen Sprache ist in Bizets Musik übergegangen: die knappe Drastik der französischen Mimik verlangt schlagende Prägnanz des Melodischen, verbietet gesangliche oder symphonische Ausbreitung; die Verschmelzung buffoner und tragischer Elemente ist musterhaft.

Auf der von Gounod vorgezeichneten Linie der Angleichung von Bestandteilen der großen mit solchen der Konversationsoper zu einer das Lyrische in den Vordergrund schiebenden Kunstgesinnung, die auch noch gewisse Wagnersche Elemente aufnimmt, stehen einige Komponisten, die der klassizistischen und zur großen Oper bewußt strebenden Kühle des schreibgewandten, alle Formen anbauenden C. Saint-Saëns abgeneigt sind; seine oratorienhafte Oper „Samson et Dalila“ (1877) wurde auf Liszts Veranlassung in Weimar zur ersten Aufführung gebracht, sein „Henry VIII.“ (1885) wird in Frankreich besonders hoch geschätzt. Mit seinem Gegner teilt E. Chabrier das Schicksal, in Deutschland eher als in der Heimat erkannt zu sein; er ist ein etwas schmächtiges, aber feinsinniges Talent, das gerade dort, wo es sich (in der „Briseis“) Wagnern stofflich nähert, seine ganze Entfernung von ihm offenbart. E. Lalo, Th. Dubois, G. Fauré, L. Brouillon-Lacombe, C. M. Widor und B. Godard treten mit Opern, Balletten und Schauspielmusiken (zu Shakespeare und Dumas) hervor. Der zart-leidenschaftlich beseelte J. Massenet, in der lyrischen Oper („Manon“ 1884, „Werther“ 1892) glücklicher als in der großen, fordert die Bewegung gegen die sinnliche Süße und gegen die sentimentale Verlogenheit zugunsten des Demimondänen unmittelbar heraus; das Ausnutzen fremder Erfolge

(Mascagnis in „La Navarraise“, Humperdincks in „Cendrillon“, M. Prévots in „Manon Lescaut“, A. Daudets in „Sappho“) beweist seinen Eklektizismus. Gleichwohl hat der nicht nur in Frankreich, sondern auch einst in Österreich gefeierte Mann Schule gebildet: A. Bruneau, G. Marty, L. Hillemacher (er arbeitet mit seinem Bruder Paul, einem Schüler Bazins, zusammen), P. Vidal, G. Pierné, der effektsüchtige X. Leroux, A. Savart, G. Charpentier, G. Carraud, als Kritiker bekannt, Ch. Silver, H. Rabaud, Nachfolger von Fauré in der Leitung des Konservatoriums, M. d'Ollone gehören zu ihr. Sie sind meist Träger des staatlichen Grand prix de Rome, eines Stipendiums für dreijährigen Studienaufenthalt in Italien; Hérold war (1812) der erste Besitzer dieser Auszeichnung. Zugleich mit Massenets „Manon“ war E. Reyers „Sigurd“ erschienen, das Werk eines glühenden Wagnerianers[122], der im Koloristischen stärker ist als im Harmonischen, seinen Freunden Berlioz und Fél. David nahe, auch als Schriftsteller geachtet, als Komponist aber doch von nicht mehr als eintägiger Bedeutung. Auch Chabrier („Gwendoline“ 1886), Lalo („Roi d'Ys“ 1888), V. d'Indy („Fervaal“ 1897), obwohl vorzüglich Symphoniker, A. Magnard und G. Ropartz hängen dem Wagnerschen Musikdrama an. Dagegen gab Bruneau in seinem ersten Werk „La Rêve“ (1891) das später nicht eingelöste Versprechen eines neuartigen harmonischen Stils. Charpentier, begabt ohne rechte Tiefe, schildert in seiner „Louise“ (1900), wie Bruneaus „Messidor“ auf einen Prosatext geschrieben, die Landschaft der Weltstadt Paris sehr anmutig (er belebt die in der früheren Programmkunst beliebten „cris de Paris“).

Der von dem geistvollen Bruneau mit seiner Zuwendung zu Zolaschen Stoffen gepredigte und durchgesetzte Naturalismus erfährt einen heftigen Gegenschlag durch Cl. Debussys „Pelléas et Mélisande“ (1902). Maeterlincks Symbolismus war ihm durch den Verkehr mit Mallarmé nahegebracht worden. An die Stelle der Rhetorik setzt er die unmittelbare Wiedergabe des Eindrucks, für die er in eigner Arbeit die Ausdrucksmittel findet. Zugleich gelingt ihm aber (zunächst in impressionistischen Gesängen, Orchesterstücken und einem Quartett) ein völlig neuer glühender Empfindungsausdruck, der sich auf

eine hellsichtige Erkenntnis der Seele gründet und eine Umschichtung der musikalischen Sprache bedeutet. Jeder Übertreibung unzugänglich, malt er in feingestuften Klang- und Harmoniefarben das Flüchtige, Feine, das Zärtliche, das Unheroische mit Vorliebe. Sein Drama ist eine schlichte, eindringliche Deklamation, in die sich ein fundamentlos gewordenes, empfindliches, gleitendes Orchester von schattenhafter kleinkreisender Beweglichkeit mischt, ein völlig ausgeglichenes Verhältnis zum Dichterwort immer bewahrend, vergleichbar nur mit der Farbmosaik einer pointillistischen Malerei. Fünf Jahre nach Debussy tritt P. Dukas mit der Vertonung eines anderen Maeterlinckschen Stückes hervor; „Ariane et Barbe Bleue" wendet sich wieder der Gesangstimme und ihren über die psalmodierende Diktion hinausgehenden linearen Werten zu, ohne doch das Clair-Obscur aufzuheben[123]. M. Ravel findet (1911) mit der „Heure espagnole" den Weg zu einer drastischen komischen Oper. G. U. Fauré hat durch die Verschmelzung der neuen mit den klassischen Anschauungen des Maßhaltens und einer ruhigen Reinheit Ruf und Wert einer Führerpersönlichkeit erworben. Sein folgerichtiger Aufstieg führt endlich (1913) zu der in ihrer Größe einzigen Partitur der „Pénélope". Der als Entwicklung, nicht aber als Kraft abgeschlossene Impressionismus erzwingt eine neue Gestaltung des Balletts, von der A. Roussel (1923) eine mit Chören und symphonischen Zwischenspielen durchsetzte, die Solisten abdrängende Probe gibt.

Die neuere, nichttheatralische Musik Frankreichs, für deren Verbreitung durch das Land M. de Beaulieu mit der Gründung der „Association musicale de l'Ouest" (seit 1835) tätig war, geht im wesentlichen auf Hector Berlioz (1803—69) zurück. Jenseits des Rheines hatte, im Gegensatze selbst zur deutschen Frühromantik eines Schubert, das Auge von je seinen Anteil an der Musik: die stilisierte Körperlichkeit der Theater- und der Ballettkunst zumal oder die Watteausche Landschaft eines Couperin, sie konnten nicht auf anderem als auf französischem Boden entstehen. Die Einheit der Künste wird erschaut: der Musiker, der in Deutschland mit dem Dichter geht, will zum Künstler, zum bildenden Künstler werden. Die französische Romantik mit einer neuen Ästhetik des Sehens mußte zu der

durch den Deutschen Habeneck in der 1828 erfolgten Gründung der „Société des concerts du Conservatoire“ vermittelten Symphonik Beethovens eine eigentümliche Stellung gewinnen, eine Stellung, die vielleicht durch Beethoven selbst ein wenig beglaubigt wurde. So kommt es, daß Berlioz, in der Anbetung Glucks und Beethovens, das Steuer in der von seinen Sternen abführenden Richtung herumreißen mußte: er war ein französischer Romantiker de pur sang. Kein Vollender ist er, sondern ein großer Anfangender, dessen Bauwille den Zeiten, dessen Baugesinnung den Menschen vorgreift, dessen Gebäude aber, auch in seinen unvollendeten oder verfallenen Teilen, die Bewunderung der Völker hat. Fünf Jahre trennen seine im „Lelio“ fortgesetzte phantastische Symphonie von Beethovens Neunter, fünf Jahre eine glühend, elegisch oder verzerrt vorgetragene Liebesgeschichte im Opiumnebel von der zwar erschüttert, aber doch mit eiserner Festigkeit und edler Zucht vorgetragenen Weltgeschichte. Nerven und Sinne haben sich verändert, sind von vornherein in diesem Franzosen anders. Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung — das wurde zum Feldgeschrei; der Ausdruck der Empfindung wurde optisch geprüft, durch das Auge entlassen, wurde (mit den Mitteln der Tonkunst) zur Malerei. So schreibt er eine Anzahl von Ouvertüren; so die ursprünglich für Paganini bestimmte Symphonie mit konzertierender Bratsche „Harold en Italie“ (1834), eine Reihe von Szenen für Orchester, „in die sich eine Solobratsche wie eine mehr oder minder teilnehmende Figur, die jedoch immer ihre eigene Art festhielt, einmischen sollte. Ich wollte in der Solobratsche, indem ich sie in die Mitte der poetischen Erinnerungen stellte, die meine Wanderungen in den Abruzzen mir hinterlassen hatten, eine Art melancholischen Träumer hinstellen, ungefähr so wie es Byrons Childe Harold ist.“ Wie in der „Sinfonie fantastique“ die „idée fixe“ sich immer auf die Geliebte des unglücklichen Künstlers bezieht, so ist (und in höherem Grade) die Bratsche und ihre variierte Thematik Vertreterin des träumenden Wanderers. Wie Fuge und Kanon, so hat sich auch das musikalisch bestimmte Formschema der Sonate in diese so eigen geartete Welt hineingestohlen, und es ist vielleicht die Tragik des Komponisten, daß er das leitmotivische Programm,

von dem er die Verdeutlichung der in das Riesenhafte wachsenden Umrisse seiner Werke erhoffte, nicht von der Umklammerung der aus der Musik als absoluter Kunst entwickelten Gesetze zu lösen vermochte. Liszt, der in der Stadt Goethes ansässige Kosmopolit, hat in Übernahme der auch theoretisch verfochtenen Ästhetik des Franzosen den Weg ins Freie gefunden. Einen Schritt weiter, und in der Richtung auf den Schlußsatz von Beethovens neunter Symphonie zu, geht Berlioz mit der vokale und instrumentale Kunstmittel mischenden Symphonie „Romeo et Juliette" (1839). Das gegen Beethovens episch-dramatischen Stil Neue, das hier aufscheint, ist das dramatisch-theatralische Moment, das sich unzweifelhaft schon in der instrumentalen, Shakespeares geniale Exposition wiedergebenden Einleitung ausspricht; das „Programm" ist durchaus die englische Tragödie mit Ausbreitung des Kreises um Fee Mab und opernhafter Umbiegung des Schlusses. In der Gartenszene mit der charakteristischen Aufschrift „Nuit serène — le jardin de Capulet silencieux et décent . . ." erhebt sich die Thematik zu äußerster Höhe verfeinerter Liebesglut; sie kehrt wieder, wenn Romeo an das Grabgewölbe tritt, doch sie erscheint verändert: gelöst und entrückt. An dies leider in eine theatralische Geste auslaufende Werk knüpft (1844) der Saint-Simonist Fél. David mit der Ode-Sinfonie „Le Désert", seinem Hauptwerk, an. Eine in das Übermaß strebende Phantastik ist der Grundzug von Berlioz' Schaffen. Goethen war Beethoven als „ungebändigte Persönlichkeit" erschienen: Berlioz, der Schüler eines Lesueur und im weiteren Sinne eines Simon Mayr, — wie müßte er, mit Beethoven verglichen, genannt werden? — wendet sich zu Goethes „Faust", den er durch G. de Nervals Übersetzung kennt und in den er eine Szene einfügen muß, um den glanzvoll instrumentierten Rakoczymarsch anbringen zu können. Für die Gefallenen der Julirevolution schreibt er die von Wagner bewunderte „Symphonie funèbre et triomphale". Als Besonderheit von echt musikdramatischem Inhalt — und dramatisch ist seine Musik immer — sei auf die „réunion de deux thèmes" entgegengesetzter programmatischer Bedeutung hingewiesen.

Mendelssohn, der im Jahre der die Gattung der „symphonischen Dichtung" einführenden fantastischen Symphonie die

Bachsche Matthäuspassion erweckt hatte, stand im Gegensatze zu Schumann, Liszt, Lobe und Griepenkerl, der den Ton „dieses eisernen Jahrhunderts“ zu vernehmen meinte, der von Berlioz eingeleiteten Richtung abweisend gegenüber. Berlioz' geistlichen Werke sind denn auch in ihrer seelischen Haltung für den Nichtfranzosen schwer zugänglich. Die Kirche, oder richtiger gesagt: der Dom wird ihm zum Theater. Auch hier steht das Massenaufgebot der dreifach (statt doppelt) besetzten Bläser, der Harfen, der Nebenorchester, der acht Pauken, der Riesenchöre — „Stimmen in großer Anzahl, die eine weite Fläche bestreichen, versetzen eine große Luftmasse in Schwingungen“ [124] — als Bedingung voran. Berlioz war nicht ganz ohne Vorgänger. Zwar waren Gossecs Bemühungen in der Revolution erstickt. Aber Lesueur hatte in wunderlicher Mischung pseudoantiker, altklassischer und moderner Farben eine in Mayrscher Art überinstrumentierte Kirchenmusik und endlich Oratorien, in Erinnerung an mittelalterliche Vorbilder Mystères genannt, herausgebracht: ein „Oratorio del Noël“, „Deborah“, „Rachel“, „Ruth et Naëmi“, „Ruth et Booz“, zwei Passionsoratorien und (außer zahlreichen Messen und Motetten) die erwähnten Krönungsmusiken für Paris und Reims. In dieser Richtung steht ein Feinheit und Grobheit seltsam mischendes Werk von Berlioz: „L'Enfance du Christ“ (1854). Das „Requiem“ (1837 für die Beisetzung des General Damrémond im Invalidendom geschrieben) hängt mit der Liturgie nur durch den Text zusammen; es hat in theatralischer Umgebung den inneren Höhepunkt in einem schönen a cappella-Stück, das nicht nur durch den Gegensatz wirkt. Das Oratorium bleibt im Schatten, bis unter Liszts Einfluß Gounod („La Rédemption“, „Mors et Vita“), Massenet („Marie Madeleine“, zur Einweihung der 1873 von Lamoureux begründeten „Société de musique sacrée“, „La Vierge“, „Eva“, „La terre promise“), Saint-Saëns („Le Déluge“, „Oratorio de Noël“, daneben eine „Messe solennelle“, ein Requiem), H. Pierné („La croisade des enfants“ und vieles andere), Ch. Lefebvre („Judith“), Th. Dubois („Die sieben Worte Christi“, „Das verlorene Paradies“) sich ihm einigermaßen plötzlich zuwenden. Alle diese Komponisten pflegen auch die in Frankreich geschätzte Lyrische Szene weltlichen und gern klassischen Inhalts.

Die Moderne (Chor-, Lied- und Kammermusik)

César A. Franck (1822—90), der zur Gattung des Oratoriums bedeutende, der materiellen Gesinnung eines Massenet mit immer reinerer Würde entgegentretende Stücke („Ruth" 1846, „Rédemption" 1872, „Les Béatitudes" 1880, „Rebecca" 1881) und auch zur Bereicherung der Kirchenmusik mit Messen, Motetten, Offertorien, großen Orgelchorälen und unbegleiteten Chören beiträgt, womit er auf die Linie Cherubinis und Méhuls zurückgreift, ist, gebürtig aus Lüttich, des südfranzösischen Berlioz' Widerspiel auf dem Gebiete der Instrumentalmusik; denn sein Opernschaffen ist von geringer Wirkung gewesen. Doch in der von der Fessel des Wortes abgelösten Instrumentalmusik klafft der Spalt erkennbar zwischen beiden. Berlioz gehört zu den wenigen nichtklavierspielenden Komponisten. Auch Franck kommt nicht vom Klavier, er kommt von der Orgel her: er ist sachlicher, als der in dem bunten Expressivo empfindende Erneuerer und Umgestalter des Orchesters, ist mehr Musiker als Künstler, mehr eine komplexe Natur als sich peinigender Analytiker des Ich; nicht ausschweifend, sondern gesammelt; eine pia anima, der die Nachtseite des Lebens nicht recht zugänglich ist (er stellt sie mit herkömmlichen Mitteln dar); ein Lyriker, wo jener Dramatiker oder Theatraliker ist; ein Wirkender, nicht sowohl durch das Werk wie durch die Lehre; ein Besonnener, der die Welt nicht zu Zeugen seines Suchens und seiner inneren Kämpfe macht (hat er doch nach erfolgreichem Anfange durch 20 Jahre bis gegen das Jahr 1870 geschwiegen), der auch keineswegs alles veröffentlicht, was er schreibt. Doch wie Berlioz mit seiner Augensinnlichkeit, so ist auch er echter Franzose in seiner Formempfindlichkeit. Die Form, die in Berlioz mit dem Programm zusammengeraten war, unter seinen sorglichen Händen ersteht sie rein und klar: die klassische Sonate. Aber auch er ist durch die deutsche Romantik hindurchgegangen — lauschte er, als er damals solange schwieg? — und so ist das zarte Rankenwerk auch seiner Melodien getragen von naturnahen Stimmungen, deren Bild eine modulatorisch reiche, farbenhaltige, in ihrer Gesinnung schon fast impressionistische

und horizonzale Bewegungszüge aufweisende Harmonik ist. So kommt es, daß auch er neben der Symphonie (in *d*-moll 1889) den von Berlioz und seinen deutschen Gefolgsmännern von ihr abgezweigten Typus der symphonischen Dichtung („Les Eolides" 1876, „Les Djinns", „Le chasseur maudit") pflegt; aber seine symphonischen Variationen für Klavier und Orchester haben mit der von Berlioz eingeführten psychologischen Variation eines Themas nichts mehr zu tun. Vielleicht gibt Franck sein Eigenstes in der von Berlioz ganz beiseite gelassenen Kammermusik (für Streichinstrumente, Klavier, Orgel, Chor). Mit Saint-Saëns und anderen Künstlern gründete er im Jahre 1871 die „Société nationale de musique".

Die Sicherheit des technischen Könnens, die im Durchschnitt beim französischen Musiker selbstverständlich und hoch ist, wie aus den von Gédalge in seinem „Traité de la fugue" mitgeteilten Fugenthemen von Meistern hervorgeht, die, wie Thomas oder Massenet, der gebundenen Schreibweise meilenfern stehen, wurde von Franck vermittelt an den frühreifen H. Duparc (symphonische Dichtungen, Lieder), an A. de Castillon (kleinere Orchesterstücke, Kammermusik), und an Vincent d'Indy, den Führer der „Franckisten", Mitbegründer und Vorsitzenden der Société und (mit Ch. Bordes und A. Guilmant) der Schola cantorum, eine zunächst von seinem Lehrer, von Liszt und R. Wagner beeinflußte, dann aber sich befreiende, dem Volksliede und der Gregorianik geneigte Persönlichkeit („Le chant de la cloche", Musikdramen nach eigenen Dichtungen, Symphonien und Orchestersuiten, Kammermusik, Klavierstücke, Chorwerke, Kantaten und ästhetische Abhandlungen). Franck wirkt auch auf den feinfühligen E. Chausson (Opern, Symphonien, Kammermusik), auf P. O. de Bréville (Bühnenwerke, Gesangsstücke, Orgel- und Klavierkompositionen), auf J. G. Ropartz (Orchester- und Kammermusik), auf Ch. Bordes, den Sammler baskischer Volkslieder, den Vorkämpfer Bachs und älterer Meister (Kirchenmusik, Lieder, Instrumentalwerke), auf L. V. J. Vierne, der wiederum durch J. Bonnet, M. Dupré, Nadia Boulanger Schule bildet (Orgelmusik), und auf den früh verstorbenen Belgier G. Lekeu.

In der Franckschen Richtung stehen mit dem strengen A. Magnard (vier Symphonien, Hymnen, Kammermusik auch

für Holzbläser) P. Dukas („L'Apprenti Sorcier", lyrisches Drama „Ariane et Barbebleu" 1907, Variationen für Klavier über ein Thema von Rameau, Ballett „La Peri" 1912), A. Guilmant, als Orgelspieler, als Herausgeber älterer Musik und als Lehrer eines A. Decaux, G. Jacob, Poillot, A. Philip, A. Cellier, W. C. und J. H. Loud weltbekannt (Orgel- und kirchliche Gesangswerke), M. Witkowski, Vorkämpfer für Beethoven in der französischen Provinz (Symphonien, Kammermusik, Chor- und Klavierwerke), und S. A. Rousseau. Die „Schola", in der diese Männer zu strengster Selbstkritik erzogen wurden, setzte sich als Ziel die Rückgewinnung eines unverfälschten Stils in Kirchen- und klassischer Musik. Sie hat die Empfänglichkeit für reine Kunst im besten Sinne beeinflußt: d'Indy hält als Lehrer auf Klarheit und Logik; die Entfaltung der melodischen Linie wird am Volksliede und am gregorianischen Choral studiert. — Eine von Saint-Saëns ausgehende Parallelbewegung enthält die Namen Ch. M. Widors (vier Symphonien, darunter eine über das Te deum, Chorwerke, Kammermusiken, Orgelkompositionen, Bühnenwerke), H. Rabauds (Opern, darunter „Marouf, le savetier de Caire" 1914; symphonische und Kammermusikwerke) und bedingungsweise den A. Roussels, der gleichzeitig Debussys Einfluß unterliegt (Kammermusik auch für Blasinstrumente, Klavierstücke, Symphonien, Opern und Ballette).

Der von Berlioz ausgehenden, über Lalo („Namouna" 1882) und Chabrier („Espana" 1883) noch in die Gegenwart wirkende impressionistische Schule hat in Debussy („Prélude à l'Aprèsmidi d'un Faune" 1894) ihren erklärten Höhepunkt; Ravel gehört ganz zu ihr, der originelle E. Satie wenigstens in seinen Anfängen.

Die von Fauré ausgebildete, in den 70er bis 90er Jahren geborene Generation steht gegen den Debussyanismus: Ch. Koechlin, Mitbegründer der S(ociété)M(usicale)I(ndépendante), Fl. Schmitt, Roger-Ducasse, P. Ladmirault, L. Aubert, G. Grovlez, J. Ibert. Ähnlich verhalten sich A. Caplet, D. E. Inghelbrecht und R. Hahn, dieser modern gesinnt in seiner Neigung zu Mozart. Aus anderen Gründen lehnt auch das den 90er Jahren angehörende, unter dem Einfluß des Dichters J. Cocteau stehende Geschlecht den Im-

pressionismus ab: A. Honegger, D. Milhaud, G. Auric, F. Poulenc, L. Durey und Germaine Tailleferre. Diese Künstler, unter sich verschieden genug geartet, bildeten um das Jahr 1920 die mittlerweile zerfallene Gruppe der „Sechs“ [125]. Aus zwei miteinander in Zusammenhang stehenden Quellen speist sich der Fluß der unter der Bezeichnung „Neue Musik“ zu begreifenden Bewegungen. Die romantische Selbstbesinnung der Rassen, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auch kleinere Völker zur nationalen Musik geführt hatte, verdichtet sich gegen das Ende des Jahrhunderts zum gemeinsamen Widerstande gegen die Diktatur einer einzelnen Persönlichkeit. Wagners Maß, Wagners Gesetz und Wille erfährt vorzüglich in Frankreich schärfste Kritik. Die Verneinung schlägt unter russischem Einfluß, dessen Wurzeln schließlich auf den genialen Naturalisten Mussorgski zurückreichen, in das Experiment um, in den Versuch, die Ertragfähigkeit des von der Natur vorgelegten musikalischen Stoffes zu steigern. Die Melodik wird von den Fesseln einer seit der Stilwandlung in der Mitte des 18. Jahrhunderts herkömmlichen Harmonik befreit; die Harmonik wird als Ergebnis freischwingender Melodik aus dem Gesetz vertikaler Logik gelöst. Neuerdings erfährt auch die Rhythmik entscheidende Anstöße. Die technische Haltung begründet sich in einer der Neuromantik entgegengesetzten seelischen Haltung. Die Gefühlsüberladung der neuromantischen Kunst, die eine Massierung der Mittel veranlaßt hatte, soll einer „neuen Sachlichkeit“ weichen. Der Darstellungsapparat wird verkleinert und verfeinert. Das Mißtrauen gegen das eigene Herz hatte sich schon im französischen Impressionismus ausgesprochen; er schützt den Franzosen noch heute vor der (dem Deutschen so nahen) Gefahr, sich im Abstrakten zu verlieren. Aber das außerhalb der Sphäre des Gefühls liegende Parodistische, Groteske oder Mechanische kommt auch in der französischen Musik vor, in der ein nicht wohl zu überhörender Unterton pastoral-melancholischer Färbung die radikale Dogmatik der Neuerer vermenschlicht, ohne sie aus der Artistik, dem betont Handwerklichen zu enthaften [126].

Das geringe Interesse der Franzosen am Chorgesang macht die Zurückhaltung der Komponisten auf diesem Gebiete begreiflich. Saint-Saëns, als Schriftsteller Gegner nicht nur

Wagners, dessen Musik durch die seit dem Jahre 1881 bestehenden Lamoureux-Konzerte und durch szenische Aufführungen stark verbreitet wurde, sondern auch des Impressionismus, schreibt vierstimmige Chöre, Doppelchöre, Kanons für Kinderstimmen (worin er in Roger-Ducasse, einem Schüler Faurés, einen späten Nachfolger hat) und außer dem erwähnten „Déluge" größere Chorkantaten mit Solostimmen und Orchester: „La Lyre et la Harpe", „Nuit Persane", „La Gloire de Corneille". Massenet pflegt den vierstimmigen Männerchor, den geringstimmigen Frauenchor und die Kantate („Narcisse", „Biblis"). G. Fauré hat sich nach einem Madrigal, einer „Cantique de Racine", „Les Djinns" für vierstimmigen Chor und der „Naissance de Vénus" für Chor und Orchester von dieser Gattung zurückgezogen. G. Charpentier, Chausson, Debussy („Trois Chansons", „Damoiselle élue" für Frauenstimmen), P. Ladmirault, Roussel, Fl. Schmitt (begleitete und unbegleitete Chöre), G. Pierné (Frauenchöre) können nicht vergessen machen, daß dem gemeinschaftlichen Singen ein Feind erstanden war: der Einzelgesang.

Dieser ist, wie die Geschichte des deutschen Liedes lehrt, in höchstem Grade abhängig von dem Zustande der Dichtung. Die französische Lyrik hat durch den Symbolismus (mit starker Durchsetzung musikalischer Elemente) einen Anstoß zur Aufwärtsbewegung erhalten, und H. Duparc ist der Erste, der sich ihr anschließt: seine sechzehn Lieder (zum Teil auf Texte von Baudelaire) machen zusammen mit einigen von Fauré Epoche. Debussy teilt seine „Ariettes oubliées" (nach Verlaine), seine „Cinq Poèmes" (nach Baudelaire), seine „Trois ballades" (nach Fr. Villon) und „Quatre Proses lyriques" (nach eigenen Dichtungen) mit. Leconte de Lisle, Verlaine und Maeterlinck finden in Chausson ihren Sänger. Während sich Ravel, Roussel, Schmitt, Aubert und A. Caplet dieser gewählten Kunst anreihen lassen, setzen andere Komponisten: Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric und R. Manuel eine von Saint-Saëns und Massenet ausgehende Linie fort. Einige Volksliedforscher: Bordes, d'Indy, Ladmirault nehmen auch in ihre Kunstlieder Anregungen folkloristischer Art auf. Die schon früher bemerkte Zuwendung zu der zwar glatten, aber doch feinen und musikalischen Dichtung des 16. Jahrhunderts

ist nicht einmal so erstaunlich: Molières Alceste hat für den ganzen dazwischenliegenden Zeitraum Recht, wenn sie in der Kritik eines überkünstelten Sonetts sagt:

„Le méchant gout du siècle en cela me fait peur"

und als überzeugendes Gegenbeispiel das entzückende volksmäßige Liedchen unbekannter Herkunft anstimmt:

„Si le roi m'avait donné
Paris sa grand ville . . ."

Der „Auguste" Boieleaus konnte wohl Vergile machen, lyrische Talente nicht.

Die starke Bewegung, die vom chorischen Massenaufgebot zum Liede geführt hatte, tritt auch in der Instrumentalmusik zutage. Nachdem Saint-Saëns, Fauré und Franck das Eis gebrochen hatten, wenden sich die Schüler der beiden zuletzt genannten Meister mit Energie der Kammermusik zu. Vincent d'Indy schreibt ein Quartett, ein Klaviertrio, eine Violinsonate; Chaussons Quartett streift den Stil Debussys; Magnards Arbeiten (Trio 1904, Quartett, Quintett für Klavier und Bläser, Sonaten) bezeugen kraftvolle Eigenart; Ropartz, Roussel, Witkowski, drei Charaktere, treten als „Scholistes" zu ihm. Pierné steht zwischen Franck und Fauré, der selbst nie aufgehört hat, das intime Genre zu bedenken (Quintett, Trio, Sonaten). Er wirkt auf Ravel, Schmitt, Aubert, Koechlin, Caplet, Jean Huré. Inzwischen war Debussys den Stil revolutionierendes Streichquartett erschienen (1893), dem er Sonaten für Geige und Violoncello mit Klavier und ein entzückendes Trio für Flöte, Bratsche und Harfe nachschickt. Das Interesse für Blasinstrumente ist überhaupt in Frankreich lebhaft (die „Société moderne d'Instruments à Vent" hat seit 1895 über 120 Werke zum ersten Male aufgeführt; sie wird staatlich unterstützt). Die Abweisung des orchestralen Massenaufgebots verstärkt sich in dem jüngeren Geschlecht der Milhaud (Quartette, Sonaten), Honegger, Tailleferre, Durey, Poulenc, Migot.

Die Klaviermusik Frankreichs hatte, ähnlich wie die deusche, eine Zeitspanne äußerlicher Eleganz zu durchlaufen, ehe sie die von Chopin bestimmte Höhenlage erreichte. C. F. Clément, noch dem 18. Jahrhundert angehörig, darf als Wegmacher in

diese Niederungen angesehen werden: in seinem „Journal de clavecin“ überträgt er Stücke aus Opern ohne Nennung der Komponisten auf das Klavier und leitet damit eine unabsehbare fatale Literatur ein. Die beiden am Ende der sechziger Jahre geborenen Brüder Jadin, L. E. und H., beschwören mit Opernpotpourris einen leeren, aber äußerlich glänzenden Salonstil herauf, den L. B. Pradher, Nachfolger des älteren Jadin als Klavierlehrer am Conservatoire an seine Schüler J. S. und Henri Herz, an H. Rosellen weitergibt. Mit einem Teile seiner Werke gehört auch Friedrich Kalkbrenner in diesen Kreis. Der geniale, aus Moscheles' Schule hervorgegangene H. Litolff stellt mit seinen fünf Konzertsymphonien eine neue Gattung auf, muß aber vor dem im Jahre 1831 mit vollendeter Bildung in Paris erscheinenden Fr. Chopin, dem Sohne eines französischen Vaters und einer polnischen Mutter, so kurze Zeit sein Licht auch leuchtete, in den Schatten treten. Der neue, poetische, von feinstem Geschmack und hoher musikalischer Kultur geleitete Klavierstil ist in solchem Grade persönlich, daß von einer eigentlichen Fortbildung, etwa durch Fr. Liszt, der seit 1823 in Paris bekannt war, nicht wohl die Rede sein kann. Paganini, Berlioz und Fétis dürften Liszt tiefer beeinflußt haben als der ihm befreundete Chopin: in einen Virtuosenwettstreit mit S. Thalberg einzutreten, wäre diesem wohl nie eingefallen. In die neuere französische Klaviermusik hat Chopin, trotz Francks Anlehnung an den Orgelstil, mit seiner impressionistischen Farbengebung entscheidend gewirkt: Fauré und Chabrier sind ohne seinen Vorgang nur schwer vorstellbar. E. Satie war in seinen „Gymnopédies“ (1883) mit stärkerer Differenzierung des Harmonischen einen kräftigen Schritt weitergegangen, der unmittelbar in die graziöse, gefühlige, aber sofort auch wieder ironisch werdende, echt französische Kunst M. Ravels und andererseits zu dem einige Jahre älteren Debussy führt. Milhaud und Poulenc übertragen das polytonale Experiment auf das Klavier. Die Scholisten halten sich auch in der Klavierkomposition abseits von ungesicherten Versuchen.

Die Concerts spirituels werden in langsamer Entwicklung zur Heimstätte des in Paris angesiedelten, wie des wandernden Virtuosen. Hier bildet sich ein neuer Typus des instrumentalen,

im besondern des Geigenkonzerts aus, der auf italienisch-deutscher formaler Grundlage eine spezifisch französische, schon von Leclair her bekannte pikante Thematik entwickelt. Das Konzert der französischen Geigerschule, dessen vorzüglichste Vertreter G. B. Viotti, R. Kreutzer und P. Rode sind, ist ein Kind der Revolution: Selbstbewußtheit des Solisten, der zunächst einmal Virtuose sein will, wird auf dem Hintergrunde einer großartigen orchestralen Pomphaftigkeit vorgeführt; der zweite Satz zeigt den Künstler als Sänger einer kantablen Melodie, einer Romanze, und in dem abschließenden Rondo stellt er sich als Mann der feinen Uebergänge und von unterhaltsamem Geiste vor. G. M. Giornovicchi hatte von seinem Lehrer A. Lolli, dem „egoistischen Virtuosen", die technische Bereitschaft mitbekommen, die ihn zur Schaffung solcher Konzerte befähigte; aber er mußte mit dem Wiener F. Lamotte und mit P. Gavigniés, in dem die Franzosen den Stammvater des neueren französischen Geigenspiels erblicken, vor dem Pugnanischüler Viotti weichen, der in Rode einen rein französisch gesinnten Erben findet, einen Erben, der seinen Lehrstuhl im Conservatoire schon früh an Kreutzer abgibt. Mit P. F. Baillot de Sales begründen Rode und Kreutzer auch im Technischen eine Schule, deren Ausdruck die „Methode du violon" ist; Baillot ist der Erste, der (1814) öffentlich zugängliche Quartettabende einzurichten wagt. Eine mehr virtuose Richtung vertritt der im Wettstreit mit Paganini unterliegende Ch. Ph. Lafont, der von dem nationalen Recht, im Adagio „das leidenschaftlich Lyrische nur künstlich nachzuahmen" stärksten Gebrauch machte. Obwohl Belgier, gehört Ch. A. de Bériot durchaus zur französischen Schule, deren Mitglied er sogar in reinster Form ist: er hatte, weder übergroß noch übertief, eine anständige Art, den Effekt zu erreichen; seine in bestimmtem Bereich selbständige Natur, eine glückliche Veranlagung, gaben ihm in der durch Rodes und Kreutzers Tod entstandenen Lücke entschiedenes Relief. Bériots bedeutendster Schüler ist Henri Vieuxtemps, während L. J. Massart Kreutzers Lehre überliefert. Delphin Alard steht in merkwürdiger Konkurrenz mit Vieuxtemps insofern, als er sich um das damals als unspielbar geltende Violinkonzert Beethovens bemüht. Auch hat er Kompositionen von

Meistern des 18. Jahrhunderts herausgegeben; ihm dankt P. de Sarasate seine Ausbildung. H. Léonard, Lehrer von Besekirsky, Thomson, Marteau, Nachez, neigt als Komponist dem bravourösen Genre zu, hat aber das Verdienst, die nichtvirtuose Kunst eines Brahms, eines Franck in Paris bekannt gemacht zu haben. E. Sauret, ein Schüler Bériots, durfte es wagen, mit Sarasate in keineswegs aussichtslosen Kampf zu treten. Die Bedeutung der Pariser Schule war seit Bériot von dem Aufstreben der Brüsseler Schule bedroht: zu ihr gehören E. Ysaye und C. Thomson.

Als Violoncellvirtuosen beglaubigt sich J. L. Duport der Nachwelt durch seinen im Jahre 1806 erschienenen „Essai sur le doigté du violoncelle“. Für seinen älteren Bruder Jean Pierre schrieb Beethoven (1797) die beiden Violoncellsonaten op. 5.

ZEITTAFEL

753 Alkuin, Flaccus, geb., gest. 804.
757 Constantin Copronymos stiftet eine Orgel für die fränkische Residenz.
Um 800 Karls des Großen Bemühung um die Liturgie.
Um 850 Aufkommen der Sequenzen.
Um 900 Hucbalds von St. Amand Schriften über das zweistimmige Organum.
Um 900 Römische Choralsänger in Paris.
942 Oddo von Clugny gest.
Um 995 Guido von Arezzo geb.
Um 1030 Guidos von Arezzo Schriften über Musik.
1031 Robert der Fromme gest.
Nach 1048 Wipo, Hofkaplan Konrads II., gest.
1090 Bernhard, Abt von Clairvaux, geb., gest. 1153.
Nach 1100 St. Martial in Limoges an der Pflege der Mehrstimmigkeit hervorragend beteiligt.
Um 1130 Troubadours und Trouvères. Instrumentaltänze.
Um 1150 Sequenz unter Adam von St. Victor. Leoninus.
Um 1180 Perotinus. Rambaut de Vaqueiras geb.
Um 1190 Garlandia, Johannes de, geb.
Um 1200 Aufkommen des Konduktus.
Nach 1200 Erste geistliche Schauspiele mit Musik.
1201 Thibaut IV., König von Navarra, geb., gest. 1253.
Um 1250 Blüte der Motette älteren Stils.
Um 1250 Petrus de Cruce „optimus notator".
Um 1250 Hieronymus de Moravia, Dominikaner in Paris.
Um 1250 Franko von Köln. Franko von Paris.
Vor 1288 Adam de la Halle gest.
Um 1290 Vitry, Philippe de, geb., gest. 1361.
Um 1290 Erste Proben der Estampie, der Ductia und der Danse real.
1300 Machault, Guillaume de, geb.
Um 1300 Johannes de Grocheo in Paris.
1306 Jacopone da Todi (Jacobus de Benedictis) gest.
Um 1320 Die Messe von Tournay.
1324 Erlaß des Papstes Johann XXII. gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik.
Um 1330 Ars nova in Frankreich.
1330 Gründung der Confrèrie de St. Julien des ménestriers zu Paris.

Nach 1330 Odington, Walter, gest.
Um 1370 Dunstaple, John, geb., gest. 1453.
1377 Guillaume de Machaut gest.
Um 1430 Okeghem, Jean d', geb., gest. 1495.
Um 1446 Tinctoris, Johannes, geb., gest. 1511.
1460 Binchois, Gilles, gest.
Um 1473 Fevin, Anton de, geb., gest. gegen 1515.
1474 Dufay, Guillaume, gest.
Nach 1480 Willaert, Adrian, geb., gest. 1562.
Um 1490 Sermisy, Claude, geb., gest. 1562.
1492 Busnois, Antoine, gest.
1497 Marot, Clement, geb., gest. 1544.
Um 1500 Clemens non papa (Jakob Clemens) geb., gest. vor 1558.
1505 Goudimel, Claude, geb., gest. 1572.
1505 Obrecht, Jacob, gest.
Um 1510 Bourgeois, Loys, geb.
Um 1514 Arcadelt, Jakob, geb., gest. nach 1557.
1515 Ramus, Petrus (Pierre de la Ramée), geb., gest. 1572.
Um 1515 Divitis, Antonius, gest.
1519 Bèze, Théodore de, geb., gest. 1609.
1521 Monte, Philippus de, geb., gest. 1603.
1521 Josquin des Prés gest.
1522 Mouton, Jean (de Hollingue), gest.
Um 1522 Hesdin, Pierre, Kapellsänger in Paris.
1528 Lejeune, Claude, geb., gest. 1602.
1529 Attaingnants erste franz. Lautendrucke.
Um 1530 Die Programmchanson (Jannequin).
1531 Costeley, Guillaume, geb., gest. 1606.
1532 Lasso, Orlando di, geb., gest. 1574.
1532 Moderne, Jacques, Drucker in Lyon.
1532 Certon, Pierre, Kleriker an Ste. Chapelle in Paris, gest. 1572.
1532 Baïf, Jean Antoine de, geb., gest. 1589.
1533 Montaigne, Michel Eyquem, geb., gest. 1592.
1540 Die „Collection Philidor".
1541 Cl. Marots Psalmenübersetzungen einstimmig.
1549 Caurroy, François Eustache du, gest. 1609.
1550 Aufführung eines Festspiels in Rouen.
1550 Ronsards „Les Amours" mit Musikanhang.
1551 Cl. Goudimels erstes Buch vierstimmiger Psalmen.
1552 Le Roy, Adrien, gründet mit Robert Ballard das Verlagshaus in Paris.
1557 Mauduit, Jacques, geb., gest. 1627.
1558 Festspiel zur Vermählung der „Madame Marguerite".

1563 Titelouze, Jean, geb., gest. 1633.
1570 Ronsards Akademie.
1571 Orlando di Lasso in Paris.
1572 Der französische Psalter in der Übersetzung des Ambrosius Lobwasser.
1573 Lasso schreibt die Musik zu einem „ballet de cour".
1576 Castros, Jean de, Kompositionen Ronsardscher Dichtungen.
1581 Das ballet comique de la royne des Beaujoyeux.
1588 Mersenne, Marin, geb., gest. 1648.
1596 Amati, Nicola, geb., gest. 1684.
1598 Rossi, Luigi, geb., gest. 1653.
Um 1600 Gaultier (Gautier), Jacques, Sieur de Neüe, geb., gest. gegen 1647 in Paris.
1602 Chambonnières, eigentlich Champion, Jacques, geb., gest. 1672.
1606 Corneille, Pierre, geb., gest. 1684.
Vor 1610 Gaultier, Denis, gest. 1672.
1610 Lambert, Michel, geb., gest. 1696.
1617 Nivers, Guillaume Gabriel, geb., gest. nach 1700.
1624 Constantin, Louis, geb., gest. 1651.
Um 1625 Das Fitzwilliam Virginalbook geschrieben.
1626 Mouton, Charles, geb.
1626 Couperin, Louis, geb., gest. 1661.
1630 Le Bègue, Nicolas Antoine, geb., gest. 1702.
1631 Couperin, François (Sieur de Crouilly), geb., gest. 1698.
1632 Lulli, Jean Baptiste, geb.
1635 Quinault, Philippe, geb., gest. 1688.
1636-37 Mersennes „Harmonie universelle".
1639 Racine, Jean de, geb., gest. 1699.
1645 Erste italienische Oper (Sacratis „La finta pazza") in Paris.
1649 Colasse, Pascal, geb., gest. 1709.
Um 1650 Blüte der Lautenkunst.
1652 Lulli leitet die „grande bande" der 24 violons du roi.
1653 Sauveur, Joseph, geb., gest. 1716.
1653 Caprioli, Carlo, in Paris.
1654 Michel de la Guerres „Triomphe de l'amour".
Um 1655 D. Gaultiers „La Rhétorique des Dieux".
1656 Marais, Marin, geb., gest. 1728.
1656 Moreau, Jean Baptiste, geb., gest. 1733.
1660 Campra, André, geb., gest. 1744.
Um 1660 „La Pastorale d'Issy" von Cambert.
1661 Rebel, Jean Ferry, geb., gest. 1747.
1662 Desmarets, Henri, geb., gest. 1741.

1662 Destouches, André Cardinal, geb., gest. 1749.
1666 Monteclair, Michel Pignolet de, geb., gest. 1737.
1668 Couperin, François, le Grand, geb.
1668 Le Sage (Lesage), Alain René, geb., gest. 1747.
1669 Perrins Patent.
1669 Marchand, Louis, geb., gest. 1732.
1669 Lulli schreibt eine Musik zu Molières „Bourgeois gentilhomme".
Vor 1670 Chambonnières „Pièces de clavessin".
Um 1671 Grigny, Nicolas de, geb., gest. 1703.
1671 Eröffnung der Académie royale de musique mit Camberts „Pomone".
1672 Lullis erste Oper „Les fêtes de l'Amour et de Bachus".
1674 Lullis „Alceste".
Um 1674 Boyvin, Jacques, Organist an Notre Dame zu Rouen.
1675 Lullis „Thésée".
1676 Lullis „Atys".
1676 Clérambault, Louis Nicolas, geb., gest. 1749.
Um 1680 Raison, André, Organist an St. Geneviève zu Paris.
1682 Mouret, Jean Joseph, geb., gest. 1738.
1683 Rameau, Jean Philippe, geb.
1686 Lullis „Armide et Renaud".
1687 Lullis Tod, 22. März.
1690 Blamont, François Colin de, geb., gest. 1760.
1694 Daquin, Louis Claud, geb., gest. 1772.
1697 Leclair, Jean Marie, geb., gest. 1764.
1698 Francœur, François, geb., gest. 1787.
1701 Rebel, François de, geb., gest. 1775.
1701 Saveurs spekulative Schriften.
1702 Raguenets „Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras".
1704 Lecerf de Viévilles „Comparaison de la musique italienne et de la musique française".
1706 Rameaus „Premier livre de pièces de clavessin".
1709 Duni, Egidio Romoaldo, geb., gest. 1775.
1710 Favart, Charles Simon, geb., gest. 1792.
1710 A. Campras „Les fêtes vénétiennes".
1711 Blainville, Charles Henri, geb., gest. nach 1770.
1711 Mondonville, Jean Joseph Cassanea de, geb., gest. 1772.
1712 Des Dichters Le Sage komische Singspiele.
1713 Diderot, Denis, geb., gest. 1784.
1713 François Couperins erstes Klavierbuch.

1714 Agincourt, François d', Organist an der kgl. Kapelle, gest. 1758.
1714 Gluck, Christoph Willibald, geb.
1714 Calsabigi, Raniero da, geb., gest. 1795.
1716 François Couperin: „L'art de toucher le clavecin". (Zweite Aufl. 1717.)
1717 Alembert, Jean le Rond d', geb., gest. 1783.
1719 Sédaine, Michel Jean, geb., gest. 1797.
1719 Cupis, François (de Camargo), geb.
1720 Clément, Charles François, geb.
1722 Rameaus „Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels".
1723 Marmontel, Jean François, geb., gest. 1799.
1723 Grimm, Friedrich Melchior (von), geb., gest. 1807.
1725 Gründung der „Concerts spirituels".
1726 Philidor, François André (Danican-Ph.), geb., gest. 1795.
1727 Touchemoulin, Joseph, geb., gest. 1801.
1727 Noverre, Jean Georges, geb., gest. 1810.
1728 Piccini, Nicola, geb., gest. 1800.
1728 Gavigniés, Pierre, geb., gest. 1800.
1729 Monsigny, Pierre Alexandre, geb., gest. 1817.
1730 Philidor, André (Danican-Ph.), gest.
Um 1730 Lolli, Antonio, geb., gest. 1802.
1732 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, geb., gest. 1799.
1733 Rameaus „Hippolite et Aricie".
1733 Fr. Couperins Tod.
1734 Sacchini, Antonio Maria Gasparo, geb., gest. 1786.
1734 (oder 1733) Gossec, François Joseph (Gossé), geb., gest. 1829.
Um 1735 Eckardt, Johann Gottfried, geb., gest. 1809.
1737 Rameaus „Castor et Pollux".
Um 1740 Dezède geb., gest. 1792.
1741 Duport, Jean Pierre, geb., gest. 1818.
1742 Grétry, André Erneste Modeste, geb., gest. 1813.
1749 Duport, Jean Louis, geb., gest. 1819.
1751 Hüllmandel, Nikolaus Joseph, geb., gest. 1823.
1751 Lemoyne, Jean Baptiste, geb., gest. 1796.
Um 1752 Lamotte, Franz, geb., gest. 1781.
1752 Italienische Buffonisten in Paris.
1752 Rousseaus „Devin du village".
1753 Streit der Buffonisten und der Antibuffonisten.
1753 Viotti, Giovanni Battista, geb., gest. 1824.

1753 Dalayrac, Nicolas, geb., gest. 1809.
1753 Solié, Jean Pierre, geb., gest. 1812.
1753 Rousseaus „Lettre sur la musique française".
1755 Hérold, Franz Joseph, geb., gest. 1802.
Nach 1757 Lacoste gest.
1759 Devienne, François, geb., gest. 1803.
1760 Cherubini, Maria Luigi Zenobio Carlo Salvatore, geb., gest. 1842.
1760 Lesueur, Jean François, geb., gest. 1837.
1760 Rouget de l'Isle, Claude Joseph, geb., gest. 1836.
Seit 1760 Schobert, Johann, Kammercembalist des Prinzen Conti, gest. 1767.
1761 Gaveaux, Pierre, geb., gest. 1825.
1763 Méhul, Etienne Nicolas, geb., gest. 1817.
1764 Rameaus Tod 12. September.
1765 Steibelt, Daniel, geb., gest. 1823.
1766 Kreutzer, Rudolphe, geb., gest. 1831.
1767 Berton, Henri Montan, geb., gest. 1844.
1767 Rousseaus „Dictionnaire de musique".
1768 Jadin, Louis Emmanuel, geb., gest. 1853.
1769 Jadin, Hyacinthe, geb.
1770 Reicha, Anton, geb., gest. 1836.
1771 Baillot, Pierre François, geb., gest. 1842.
1773 Catel, Charles Simon, geb., gest. 1830.
1774 Spontini, Gasparo Luigi Pacifico, geb., gest. 1851.
1774 Rode, Pierre, geb., gest. 1830.
1774 Glucks „Iphigénie en Aulide".
1775 Isouard, Nicolo, geb., gest. 1818.
1775 Boieldieu, François Adrien, geb., gest. 1834.
1776 Nicolo Piccini in Paris.
1779 Glucks „Iphigénie en Tauride".
1780 Gründung des „Concert de la loge Olympique".
1781 Habeneck, François Antoine, geb., gest. 1849.
1781 Pradher, Louis Barthélemy, geb., gest. 1834.
1782 Auber, Daniel François Esprit, geb., gest. 1871.
1784 Castil-Blaze, François Henri Joseph, geb.
1786 Cherubini in Frankreich.
1787 Glucks Tod.
1788 Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm, geb., gest. 1849.
1789 Chelard, Hippolyte André Jean Baptiste, geb., gest. 1861.
1791 Meyerbeer, Giacomo (Jacob Liebmann Beer), geb., gest. 1864.
1791 Scribe, Augustin Eugène, geb.

1791 Hérold, Louis Joseph Ferdinand, geb., gest. 1833.
1792 Rossini, Gioacchino Gaetano, geb., gest. 1868.
1794 Cherubinis „Eliza".
1797 Donizetti, Gaetano, geb., gest. 1848.
1799 Halévy, Jacques Frometal Elie, geb., gest. 1862.
1800 Cherubinis „Les deux journées".
1802 Bériot, Charles Auguste de, geb., gest. 1870.
1803 Berlioz, Hector, geb.
1803 Die „Méthode de Violon" von Baillot-Rode-Kreutzer.
1803 Adam, Adolph Charles, geb., gest. 1856.
1803 Herz, Henri, geb., gest. 1888.
1806 Duports Schule für Violoncello.
1807 Spontinis „La Vestale".
1807 Méhuls „Joseph in Ägypten".
1808 Reicha in Paris.
1809 Spontinis „Ferdinand Cortez".
1810 David, Félicien César, geb., gest. 1876.
1810 Chopin, Frédéric François, geb., gest. 1849.
1811 Liszt, Franz, geb., gest. 1886.
1811 Massart, Lambert Jos., geb., gest. 1892.
1811 Thomas, Charles Louis Ambroise, geb., gest. 1896.
1813 Wagner, Wilhelm Richard, geb., gest. 1883.
1815 Alard, Delphin, geb., gest. 1888.
1816 Bazin, François Emanuel Joseph, geb., gest. 1878.
1817 Maillart, Louis (gen. Aimé), geb., gest. 1871.
1818 Gounod, Charles, geb., gest. 1893.
1818 Litolff, Henry Charles, geb., gest. 1891.
1819 Léonard, Hubert, geb., gest. 1890.
1819 Offenbach, Jacques, geb., gest. 1880.
1820 Vieuxtemps, Henry, geb., gest. 1881.
1822 Franck, César Auguste, geb., gest. 1890.
1823 Reyer, Louis Etienne Ernst (Rey), geb., gest. 1909.
1823 Lalo, Edouard Victor Antoine, geb., gest. 1892.
1825 Boieldieus „La dame blanche".
1828 Gründung der „Société des concerts du Conservatoire".
1829 Berlioz' Symphonie phantastique.
1834 Lamoureux, Charles, geb., gest. 1899.
1834 Berlioz' „Harold en Italie". Fétis „Biographie universelle des musiciens".
1835 Saint-Saëns, Charles Camille, geb., gest. 1922.
1835 Halévys „La Juive".
1836 Meyerbeers „Les Huguenots".
1836 Delibes, Léo, geb., gest. 1891.

1837 Dubois, François Clément Théodore, geb., gest. 1924.
1837 Berlioz' Requiem.
1837 Guilmant, Félix Alexandre, geb., gest. 1911.
1838 Bizet, Alexandre César Léopold Georges, geb., gest. 1875.
1841 Chabrier, Alexis Emmanuel, geb., gest. 1894.
1842 Massenet, Jules Emile Frédéric, gest. 1912.
1843 Lefebvre, Charles Edouard, geb., gest. 1917.
1845 Widor, Charles Marie, geb.
1845 Fauré, Gabriel Urbain, geb., gest. 1924.
1848 Duparc, Marie Eugène Henri (Fouques-), geb.
1849 Godard, Benjamin, geb., gest. 1895.
1851 d'Indy, Paul Marie Théodore Vincent, geb.
1852 Hillemacher, Paul Joseph Wilhelm, geb.
1852 Sauret, Emile, geb., gest. 1920.
1853 Messager, André Charles Prosper, geb.
1855 Offenbachs „Bouffes parisiens".
1855 Chausson, Ernest, geb., gest. 1899.
1856 Gédalge, André, geb.
1857 Bruneau, Louis Charles Bonaventura Alfred, geb.
1857 Thomson, César, geb.
1858 Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt".
1858 Ysaye, Eugène, geb.
1859 Gounods „Marguerite".
1860 Hillemacher, Lucien Joseph Edouard, geb.
1860 Charpentier, Gustave, geb.
1861 Savart, Augustin, geb.
1862 Debussy, Claude Achille, geb., gest. 1918.
1863 Berlioz' „Trojaner in Karthago".
1863 Pierné, Henri Constant Gabriel, geb.
1863 Vidal, Paul Antoine, geb.
1863 Bordes, Charles, geb., gest., 1909.
1864 Ropartz, J. Guy, geb.
1865 Magnard, Alberic, geb., gest. 1914.
1866 Satie, Eric Leslie, geb.
1866 Thomas' „Mignon".
1867 Gounods „Romeo et Juliette".
1869 Carraud, Gaston, geb., gest. 1920.
1869 Berlioz, Hector, gest.
1869 Nachèz, Tivadar, geb. — Decaux, Abel, geb.
1869 Roussel, Albert Charles Paul, geb.
1870 Lekeu, Guillaume, geb., gest. 1894.
1870 Vierne, Louis Victor Jules, geb.
1870 Schmitt, Florent, geb.

1871 Gründung der „Société nationale de musique".
1873 Gründung der „Société de musique sacrée".
1873 Rabaud, Henri, geb.
1873 Roger-Ducasse (Vorname?) geb.
1874 Marteau, Henri, geb.
1874 Hahn, Reynaldo, geb.
1875 Bizets „Carmen".
1875 Ravel, Maurice, geb.
1877 Aubert, Louis François Marie, geb.
1877 Saint-Saëns' „Samson et Dalila".
1877 Huré, Jean, geb.
1880 César Francks „Les Béatitudes".
1881 Die Lamoureux-Konzerte in Paris; Wagnerpflege.
1883 Cellier, Alexandre, geb.
1884 Bonnet, Joseph Elie Georges Marie, geb.
1886 Dupré, Marcel, geb.
1888 Dukas, Paul, geb.
1889 César Francks Symphonie in *d*-moll.
1890 Ibert, Jacques, geb.
1890 Debussy komponiert Verlaine und Baudelaire.
1891 Bruneaus „Le Rêve".
1892 Milhaud, Darius, geb. — Honegger, Arthur, geb.
1892 (1896) Tailleferre, Germaine, geb.
1896 d'Indy, Guilmant, Bordes gründen die Schola cantorum.
1897 Bruneaus „Messidor".
1899 Auric, Georges, geb.
1900 Charpentiers „Louise".
1902 Debussys „Pelléas et Mélisande".
1907 P. Dukas' „Ariane et Barbe bleue".

L I T E R A T U R

Adler, G., Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt 1924.
Riemann, Hugo, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1904 f.
Schering, A., Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig $^{4-6}$1923.
Einstein, A., Geschichte der Musik. Leipzig ^{2}1920.
— Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Leipzig 1917.
Wolf, Joh., Geschichte der Musik I. Leipzig 1925.
— Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit. Leipzig 1926.
Lavignac, A., Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Ire Partie: Histoire de la musique. France. (Diese Abhandlung konnte ich mir nur in ihrem ersten Teile: XIIIe siècle au XVIIe (Musique instrumentale) von Henry Quittard verschaffen.)
Léris, M. de, Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théatres, contenant l'origine des différens théatres de Paris ... (bis 1769). Paris MDCCLXIII.
Einstein, A., Das neue Musiklexikon. Berlin 1926.

Im besonderen wird vom Text aus auf folgende Abhandlungen und Musikalien verwiesen:

[1] Riemann, H., Orgelbau im frühen Mittelalter. Präludien und Studien II. Leipzig 1900. S. 190.

[2] Coussemaker, Edm. H. de, Histoire de l'harmonie au moyen-âge. 1852. S. 14.

[3] Wagner, P., Der gregorianische Gesang. Adlers Handbuch. Frankfurt 1924. S. 75.

[4] Sauval, H., Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris. Paris MDCXXIV. I. S. 8.

[5] Moser, H. J., Geschichte der deutschen Musik. I. ^{4}1926. S. 74.

[6] Blume, Cl. und Bannister, H., Liturgische Prosen erster Epoche aus den Sequenzenschulen des Abendlandes. Bd. 53 der Analecta hymnica. Leipzig 1911. S. V.

[7] Wagner, P., Einführung in die gregorianischen Melodien. I. Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. Leipzig ^{3}1910. S. 248.

[8] Manitius, M., Geschichte der Christlich-lateinischen Poesie bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Stuttgart 1891. S. 12.

[9] Dreves, G. M., Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen. Nach des Verfassers Ableben revidiert von Clemens Blume S. J. I. II. Leipzig 1909. I. S. 257.

[10] Felder, H. S., Francisci Assisiensis et S. Antonii Patavini officia rhythmica auctore Fratre Juliano a Spira. Freiburg (Schweiz) 1901.
[11] Wolf, J., Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form. I. Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600. Leipzig 1925. S. 24.
[12] Meyer, W., Fragmenta burana. Abhandlungen der Göttinger Kgl. Ges. d. Wiss. 1901. S. 37.
[13] Schubiger, A., Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das außerliturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters. Berlin 1876.
[14] Traube, L., Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters. Als Bd. II der Vorlesungen und Abhandlungen hgg. von Paul Lehmann. München 1911. S. 63.
[15] Ludwig, Fr., Weltliche Lyrik, geistliches Drama und die Mehrstimmigkeit von etwa 1030 bis etwa 1150. Adlers Hb. S. 136.
[16] Coussemaker, Edm. H. de, Drames liturgiques du moyen-âge. 1860.
[17] S. Bernardi opera omnia tertiis curis Domni Johannis Mabillon. Vol. II. Paris 1719. col. 1180.
[18] Voßler, K., Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung. Heidelberg [3]1921. S. 27.
[19] Handschin, J., Zur Geschichte der Lehre vom Organum. Zeitschr. f. Mus.-Wiss. VIII (1925/6). S. 321.
[20] Ludwig, Fr., Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe 24.—26. September 1922. Zeitschr. f. Mus.-Wiss. V (1922/3), S. 434; Abdruck von Leonins und Perotins Organum Alleluia Pascha mit seinen Motetten. Vgl. Neudrucke in Adlers Hb. S. 132, 142, 181, 192.
[21] Hucbald, De organo. Coussemaker, Scriptores II. S. 74.
[22] Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictines de Solesmes. Seit 1889. Bd. IV. S. 416.
[23] Guido von Arezzo, Micrologus. Gerbert, Scriptores II. S. 2.
[24] Wolf, J., Gesch. d. Mus. (Nr. 11). S. 54, 55.
[25] Handschin, J., Was brachte die Notre Dame-Schule Neues? Zeitschr. f. Mus.-Wiss. VI (1923/4). S. 545.
[26] Anonymus IV, De mensura et discantu. Coussemaker, Scriptores I. S. 354.
[27] Ludwig, Fr., Perotinus Magnus. Arch. f. Mus.-Wiss. III (1920/1). S. 361.
[28] Adler, G., Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Vierteljahrschr. f. Mus.-Wiss. II (1886). S. 271.
[29] Ludwig, Fr., Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili. I. 1. Halle 1910.

[30] Handschin, J., Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit. Schweiz. Jahrb. f. Mus.-Wiss. I. Basel 1924. S. 56.

[31] — Über den Ursprung der Motette. Bericht über den mus.-wiss. Kongreß in Basel. 1925. S. 189.

[32] Aubry, P., La musique de danse au moyen-âge. Revue musicale. 1904.

[33] Gennrich, Fr., Musikwissenschaft und romanische Philologie. Halle 1908.

[34] Aubry, P., Revue musicale 1904.

[35] Burney, Ch., A general History of Music. 1776—89. II. S. 242.

[36] Wolf, J., Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. I (1899/1900). S. 65.

[37] Gennrich, Fr., Rondeaux, Virelais und Balladen. Halle 1921.

[38] Wolf, J., Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460. I. Leipzig 1904. S. 40.

[39] Engel, E., Geschichte der französischen Literatur. Leipzig 1897. S. 49.

[40] Gennrich, Fr., Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern. Zeitschr. f. Mus.-Wiss. VII (1924/25). S. 65. Ders., Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst. Zeitschr. f. deutsche Bildung. II (1926). S. 536.

[41] Wolf, J., Die Tänze des Mittelalters. Archiv f. Mus.-Wiss. I (1919 bis 1920). S. 10.

[42] Aubry, P., Estampies et Danses royales: les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen-âge. Paris 1907.

[43] Moser, H. J., Stantipes und Ductia. Zeitschr. f. Mus.-Wiss. II (1919/20). S. 194.

[44] Aubry, P., Cent motets du treizième siècle. Publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6. de Bamberg. 3 vol. Publication de la société internationale de musique (section de Paris) 1908.

[45] Wolf, J., Gesch. d. Mens.-Not. (Nr. 38). I. 1904. S. 357.

[46] Ludwig, Fr., Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts. Archiv f. Mus.-Wiss. VII (1925/6). S. 417.

[47] Eisenring, G., Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560. Heft VII der von P. Wagner hgg. Veröffentlichungen der Gregorian. Akademie zu Freiburg (Schweiz). Düsseldorf o. J. (1912?)

[48] Wagner, P., Geschichte der Messe. I. Leipzig 1913. S. 37.

[49] Ludwig, Fr., Mus. d. MA. (Nr. 20). S. 440.

[50] Wolf, J., Gesch. d. Mens.-Not. (Nr. 38). II/III Nr. 17 u. 18. (Kyrie und Credo).
Wooldridge, The Oxford History of music. II. p. 26 (Agnus).
Ambros, A. W., Geschichte der Musik. ³II. S. 370. — Eine vollständige Ausgabe des Werkes ist von Fr. Ludwig in Kürze zu erwarten.—

[51] Besseler, H., Studien zur Musik des Mittelalters. Archiv f. Mus.-Wiss. VII (1924/5). S. 167.
[52] Elling, A., Die Messen, Hymnen und Motetten der Handschrift von Apt. Diss. Göttingen. 1924. (Nach freundlicher Mitteilung ihres Verfassers.)
[53] Wolf, J., Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit. Leipzig 1926. S. 27.
[54] Ludwig, Fr., Freundliche Mitteilung des Göttinger Ordinarius.
[55] Borren, Ch. van den, La musique pittoresque dans le manuscrit 222C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg. Bericht über den mus.-wiss. Kongreß in Basel. Leipzig 1925. S. 88.
[56] Gurlitt, W., Burgundische Chansons und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts. Bericht über den mus.-wiss. Kongreß in Basel. Leipzig 1925. S. 153.
[57] Closson, E., Le manuscrit dit „des Basses dances" de la bibliothèque de Bourgogne. 1912.
[58] Schering, A., Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance. Leipzig o. J. (1913). S. 141.
[59] Expert, H., Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française. VIII (1918), X (1899).
[60] — Les Maîtres (No. 59). V (1897).
[61] Thürlings, A., Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen im 16. Jahrhundert. Vierteljschr. f. Mus.-Wiss. VIII (1892). S. 389.
[62] Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII, XI_1, XIX_1.
[63] Aubry, P., Iter hispanicum. Deux chansonniers français à la Bibliothèque de l'Escorial. Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. VIII (1906/7). S. 525.
[64] Franc, Martin (le), L'estrif de fortune. Gegen 1478.
[65] Abert, H., Die Musikästhetik der Echecs amoureux. Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. VI (1904/5). S. 346.
[66] Leichtentritt, H., Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit. Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. VII (1905/6). S. 315.
[67] Sauerlandt, M., Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei. Königstein i. T. 1922. Tafel 19.
[68] Wolf, J., Sing- und Spielmusik (Nr. 53). S. 57.
[69] Seiffert, M., Geschichte der Klaviermusik I. Leipzig 1899. S. 51.
[70] Bernoulli, Ed., Chansons und Tänze. Facsimile-Ausg. von Attaingnants Tabulaturen von 1530 u. 1531. Vier Bände und ein Kommentar. München 1914.
[71] Rokseth, Ivonne, Deux Livres d'Orgue, parus chez Pierre Attaingnant en 1531. Publications de la Société française de Musicologie. Tome I. Paris 1925.

[72] Wolf, J., Handbuch der Notationskunde. II. Leipzig 1919. S. 71.
[73] — Handbuch der Notationskunde (Nr. 72). II. S. 157.
[74] Darmester, A. et Hatzfeld, A., Le seizième siècle en France. Paris o. J. (Nouvelle édition 1883) II. S. 177.
[75] Expert, H., Les Maîtres (No. 59). III (1896), VI (1897), VII (1898).
[76] — Les Maîtres (No. 59). XII (1900), XXI (1905), XXII (1906), XXIII (1908).
[77] Voßler, K., Frankreichs Kultur (Nr. 18). S. 240.
[78] Bled, V. du., La société française du XVI^e siècle au XX^e siècle. 1^er Serie. S. 70.
[79] Vorländer, K., Französische Philosophie. Breslau 1923. S. 11.
[80] Sauval, H., Histoire (No. 4). S. 493.
[81] Mersenne, M., Harmonie universelle. 1636. VII. Allgemeine Musikzeitung, Leipzig 1842.
Tiersot, J., Ronsard et la musique de son temps. Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. IV (1902/3). S. 70. Auch gesondert erschienen; dort S. 73.
[82] Expert, H., Les Maîtres (No. 59). XI (1900).
[83] Tiersot, J., Ronsard (No. 81). Sonderdruck S. 34.
[84] Revue Musicale, Ronsard et la Musique. Numéro spécial de la Revue Musicale. 1^er Mai 1924. Supplément musical „Tombeau de Ronsard" mit Kompositionen von L. Aubert, A. Caplet, M. Delage, P. Dukas, A. Honegger, M. Ravel, A. Roussel und R. Manuel.
[85] Sandberger, A., Orlando di Lassos Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur. Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. VIII (1906/7) = Ausgewählte (Gesammelte) Aufsätze zur Musikgeschichte I. München 1921. S. 87. Ders., Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Akademierede, München 1926. Vgl. Gesamtausg. der Werke Orlandos von Fr. X. Haberl u. A. Sandberger Bd. XIV und XVI.
[86] Expert, H., La fleur des Musiciens de P. de Ronsard. Paris 1923.
[87] Borren, Ch. van den, Les Musiciens de Ronsard. Numéro spécial de la Revue Musicale (No. 84), S. 45.
[88] Les Œuvres 1567, Tome III. S. 175.
[89] Sandberger, A., Orlando di Lassos Beziehungen (Nr. 85), S. 100.
[90] Jodelle, Etienne, sieur de Lymodin. Recueil des inscriptions, figures, devises et mascerades ordonnées en l'hotel de ville de Paris, le 17. février 1558. Paris 1558, in 4° (Graesse Trésor 3 [1922], S. 468b).
[91] Partitur, gedruckt 1582 bei Ballard in Paris. Klavierauszug von J. B. Th. Weckerlin in der Sammlung Chefs- d'œuvre classiques de l'opéra français.

[92] Wasielewski, W. J. von, Die Collection Philidor. Vierteljschr. f. Mus.-Wiss. I (1885), S. 531.
[93] Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte II_2 (1912). S. 431.
[94] Philippson, M., Das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten. Bd. III, Abt. 5 von W. Onckens Allgemeiner Geschichte in Einzeldarstellungen. Berlin 1879.
[95] Neudrucke von Klavierauszügen der Opern Lullis und seiner Schule in Chefs d'œuvre classiques de l'opéra français.
[96] Einstein, A., Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert. Leipzig 1905.
[97] Fleischer, O., Denis Gaultier. Vierteljschr. f. Mus.-Wiss. II (1886). S. 1.
[98] Œuvres complètes de Chambonnières. Publiées par Paul Brunold et André Tessier. Paris. Editions Maurice Senart.
[99] Fischer, W., Instrumentalmusik von 1600—1750. Adlers Handb. S. 506.
[100] Œuvres complètes. S. 55, 116.
[101] Expert, H., Les Archives de l'Orgue (dem Verfasser nicht zugänglich).
[102] Gesamtausgabe von J. Brahms und Fr. Chrysander in zwei Bänden. Bergedorf 1871 und 1888.
[103] Echorcheville, J., Vingt Suites d'Orchestre du XVII[e] Siècle français 1640—1670. Berlin-Paris I. II. 1906.
[104] Diderot, Denis, Der Neffe des Rameau. Nach dem 1891 erstmalig veröffentlichten Originaltext übertragen und herausgegeben von O. von Gemmingen. Berlin o. J.
[105] Riemann, H., Geschichte der Musiktheorie vom IX.—XIX. Jahrhundert. Leipzig 1898. S. 450. (Zweite Aufl. von G. Becking. Berlin 1923.)
[106] Schering, A., Geschichte des Instrumental-Konzerts. Leipzig 1905. S. 166.
[107] Muirhead, J. P., The vaux-de-vire of Maistre Jean le Houx. London MDCCCLXXV.
[108] Jansen, A., Jean Jacques Rousseau als Musiker. Berlin 1884. Hensel, P., Rousseau. Leipzig [3]1919.
[109] Abert, H., W. A. Mozart I. Leipzig 1919. S. 639.
[110] Sandberger, A., Ausgewählte Aufs. (Nr. 85) II. 1924. S. 141 (Leonore von Bouilly), S. 135 (Beethoven und das Bonner Opernrepertoire).
[111] Schmid, A., Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Leipzig 1854. S. 247.
[112] Welti, H., Gluck und Calsabigi. Vierteljschr. f. Mus.-Wiss. VII (1891). S. 26.

Haas, R., Gluck und Durazzo. (Die opéra comique in Wien.) Wien o. J. (1925?)
[113] Moser, H. J., Musikalischer Zeitenspiegel. Stuttgart 1922. S. 51.
[114] Dietz, M., Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium (1787—1795) in künstlerischer, sittlicher und politischer Beziehung. Wien 1885. (Die zweite Aufl. nach A. Aber 1886; dem Verfasser unbekannt.)
[115] Schemann, L., Cherubini. Stuttgart 1925.
[116] Schmitz, A., Cherubinis Einfluß auf Beethovens Ouvertüren. Sandbergers Beethoven-Jahrbuch II (1925). S. 104.
[117] Tiersot, H., Histoire de la Marseillaise. Paris 1915.
[118] Prodhomme, J. G., Mozart en France. Mercure de France 37 No. 662. S. 289.
[119] Bücken, E., Anton Reichas Leben und Kompositionen. Diss. München 1912.
[120] Castil-Blaze, De l'Opéra en France. Paris 1820.
[121] Bücken, E., Der heroische Stil in der Oper. Leipzig 1924. S. 93.
[122] Reyer, E., Souvenirs d'Allemagne in Notes de Musique. Paris 1875. S. 80.
[123] Mersmann, H., Musik der Gegenwart. Berlin o. J. S. 45.
[124] Berlioz, H., Gesammelte Schriften. Übersetzt von R. Pohl I. A travers chants. Leipzig 1864. S. 11.
[125] Schloezer, B. von, Junge Franzosen. Zeitschr. „Die Musik" XVIII (1926). S. 502.
[126] Melos, Zeitschr. Berlin IV (1924) Heft 4.

REGISTER

Adam, A. 93.
Adam de la Halle 26. 54.
Adam von St. Victor 11.
Akademie 47. 48.
Alard 110.
d'Alembert 63. 64. 65. 74.
Alkuin 8.
Allemande 62.
Allemandesuite 69.
Amadis 50.
d'Andrieu, J. F. 64. 65.
d'Andrieu, P. 65.
Anet 70.
d'Anglebert 62.
Apt 32.
Arcadelt 37. 52.
Archer, Jean 52.
Archer, Louise 52.
l'Archier 37.
Arnaud 83.
Ars nova 29.
Attaingnant 38. 41. 43.
Auber 86. 91. 92. 93.
Aubert 105. 107. 108.
Audinot 77.
Audran 95.
Auric 106. 107.
d'Auvergne 70. 72. 75. 77.

Bacfarc s. Greff.
Bach, J. S. 63. 64. 65. 104.
Bach, K. Ph. E. 65. 66. 67.
Baif 48. 49. 50. 51.
Baillière 74.
Baillot 110.
Balbatre 66.
Ballard 38. 43.
Ballet 52. 54. 55. 56. 57. 58.
Ballet comique de la Royne 54.
Ballettoper 71. 72.
Ballettsuite 69.
Baltagerini s. Beaujoyeux.
Bambini 74.
Baron 61.
Barre, de la 61.
Basselin 75.
Baudelaire 107.
Bazin 93. 98.
Beaujoyeux 53. 54.
Beaulieu 44. 50. 54.
Beaulieu, M. de 99.
Beaumarchais 84. 89.
Beethoven 80. 100. 105. 111.
Bègue, le 62. 64.
Bellai, du 48. 49.
Belleau 47. 48.
Benserade 55.
Bergiron 70.
Bériot 110. 111.
Berlioz 95. 99. 100. 105. 109.
Bernard 72.
Bernart von Ventadorn 25.
Bernhard von Clairvaux 14. 15.
Berton 87.
Bertran de Born 25.
Bertrand 49.
Bertraut 50.
Besekirsky 111.
Billard 50.
Binchois 34.
Bizet 94. 96. 97.
Blainville 74.
Blamont 59.
Blancrocher 60.
Blavet 77.
Blondiau de Nesle 25.
Bocquet 60. 61.
Boesset 55.
Boieldieu 91. 92. 93.
Boni 45. 49.
Bonnet 104.
Bordes 104. 107.
Bouilly 80. 86.
Boulanger 53. 104.
Bourgeois 45.
Boyvin 64.
Brahms 111.
Branle 62. 69.
Bréville 104.
Briault 49.
Brissac 59.
Brossard 61.
Brouillon-Lacombe 97.
Bruère, La 72.
Bruges, Ph. de 35.
Brumel 35. 37.
Bruneau 98.
Buffonistenstreit 77.
Bull 61.
Buret 62.
Busnois 35.
But 61.
Buus 41.

Cahuzac 72.
Calzabigi 82.
Cambefort 55.
Cambert 55. 56.
Cambrai 30.
Campistron 56.
Campra 59. 69.
Caplet 105. 107. 108.
Caprioli 55.
Carissimi 35.
Carmen 33.
Caron 35.
Caroubel 68.
Carpentras s. Genet.
Carraud 98.
Castil-Blaze 90.
Castillon 104.
Castro 49.
Catel 84. 91.
Caurroy 49.
Cavalli 55.
Cellier 105.
Celtes 50.
Certon 37. 45. 49. 52.
Cesaris 33.
Chabrier 97. 98. 105. 109.
Chaconne 63.
Chambonnières 62.
Champein 81.
Champion s. Mithou.
Champion, Jacques s. Chambonnières.
Champion, Jacques (Vater) 61.
Champion, Thomas 54. 61.
Chanson 33. 34. 35. 36. 38.
Chanson de geste 14.
Charpentier 59. 70. 98. 107.
Chausson 104. 107. 108.
Chelard 88.
Chemin 38.

Chenier 88.
Cherubini 80. 85. 88. 89.
Chevin 43.
Chopin 108. 109.
Choral, gregorianischer 8.
Chorgesang 106.
Chrodegang 7.
Ciconia, Jo. de 33.
Clapisson 93.
Claudin 49.
Clavichord 63.
Clemens non papa 45.
Clément 77. 108.
Clérambault 64. 65. 69.
Clereau 37. 49.
Cocteau 105.
Colasse 59.
Colin, P. 37. 52.
Colin Muset 25.
Colonne 96.
Comédie melée d'ariettes 78.
Compère 35.
Conductus 20.
Conduit 20.
Confrèrie de St. Julien 28.
Conon von Béthune 25.
Conservatoire national 85.
Constantin 68.
Corette 70.
Corneille 56.
Costeley 49. 50. 52.
Couperin 61.
Couperin, François 64. 66.
Couperin, François d. Ä. 65.
Couperin, Louis 63.
Couperin, Marguerite Antoinette 65.
Couperin, Marianne 65.
Courante 62.
Courville 50.
Cousin 52.
Crassot 45.
Cupis 70.
St. Cyr 86.

Dalayrac 86. 87. 88.
Danican-Philidor 79.
Danse real 27.
Daquin 64. 65.
Dassoucy 55.
Daube 74.
David 96. 101.
Debussy 98. 105. 107. 108. 109.
Decaux 105.
Dehayes 87.
Della Maria 88.
Desmarets 59.
Desportes 50.
Destouches 59. 70. 77.
Devienne 87.
Dezède 87.
Diderot 72. 78.
Divitis 52.
Donizetti 93.
Doppelmotette 21. 32.
Döremberg, von 44.
Dorat 48.
Double 63.
Doué 59. 60.
Drama, musikalisches 54.
Dubois 97. 102.
Duboisson 52.
Ductia 27.
Dufay 34. 35.
Dugue 53. 54.
Dukas 99. 105.
Dumanoir 68.
Duni 78.
Dunstaple 35.
Duparc 104. 107.
Duport 111.
Dupré 61. 104.
Durey 106. 108.

Eckardt 66.
Edinthon 53.
Edmond 61.
l'Enclos 60.
d'Entraigues 49.

Faidit 24.
Faugues 35.
Fauré 97. 99. 105. 107. 108. 109.
Faux 61.
Favart 75. 78.
Fétis 109.
Fevin 37. 38.
Fineus 43.
Finot s. Phinot.
Fischer, Joh. 58.
Fischer, J. K. F. 64.
Floquet 81.
Folquet von Marseille 25.
Fontaine 40.
Fontenelle 56.
Forestier 35.
Franc 45.
Franck 103. 104. 108. 109. 111.
Francœur 73.
Franko von Köln 20. 22.
Franko von Paris 22.
Froberger 61.

Gabrieli, Andr. 41.
Gace Brulés 25.
Gafurius 35.
Gaillarde 62.
Gallot 61.
Gardane 49.
Garlandia, Joh. de 20.
Gascogne 37.
Gaultier, Denis 60. 61.
Gaultier, Jacques 61.
Gaultier, Pierre 61. 62.
Gautier s. Gaultier.
Gaveaux 80.
Gavigniés 70. 110.
Gavotte 69.
Gédalge 104.
Geigenmusik 67. 110.
Geistliches Spiel 8. 13.
Genet (Carpentras) 37.
Gibbons 61.
Gigault 64.
Gigue 62.
Gilbert 56.
Gillebert von Berneville 26.
Gilliers 75.
Giornovicchi 110.
Gluck 72. 78. 81.
Godard 97.
Gosse 52.
Gossec 70. 81. 84. 85. 86. 87. 88. 102.
Goudimel 37. 44. 49. 50.
Gounod 94. 96. 97. 102.
Goupillier s. Desmaret.
Grand prix 98.
Greff (Bacfarc) 43.
Grétry 79. 80. 81. 87. 88. 92.
Grigny 64.
Grimache 33.
Grimm 77. 89.
Grisar 93.
Grocheo, Joh. de 24. 26. 28.
Gros, le 70.
Grotte, 49. 50. 52.
Grovlez 105.
Guerre, M. de la 55.
Guido von Arezzo 16.
Guignon 70.

Guilain 64.
Guillard 83.
Guilmant 104. 105.
Guiot 52.
Guise, Herzog von 50.
Guitarrenmusik 44.
Gybot 37.
Gygrey-Duprès 88.

Habeneck 100.
Händel 65.
Hahn 105.
Halévy 87. 91. 92. 93.
Hamel 52.
Hardelles 61.
Hasler 41.
Hasproys 33.
Haultin 38.
Haydn Jos. 61. 67. 90.
Haye, de la 52.
Hermann 66.
Hérold, F. J. 66.
Hérold, L. J. F. 91. 93 98.
Hervé 94.
Herz 109.
Hesdin 37. 52.
Hieronymus de Moravia 28
Hillemacher 98.
Hofhaimer 41.
Honegger 106. 107. 108.
Houx, le 75.
Hucbald von St. Amand 8 16.
Huré 108.
Hymnus 9.

Jacob 105.
Jacopone da Todi 11.
Jadin 109.
Jamard 74.
Jamyn s. Amadis.
Jannequin 36. 37. 45. 49. 50.
Ibert 105.
d'Indy 98. 104. 105. 107. 108.
Inghelbrecht 105.
Instrumentalkonzert 110.
Instrumentalmusik 26. 39. 108.
Jodelle 48. 51. 53.
Jommelli 73. 82.
Josquin des Prés 35. 38.
Jouy 86.
Isouard 93.
Julian von Speyer 12.
Jullien 64.
Ivrea 32.

Kalkbrenner 109.
Kammerduett 69.
Kammerkantate 69.
Kanon 34. 36.
Karl der Große 7. 8.
Kielflügel 64.
Kirchenmusik 87.
Klaviermusik 41. 60. 65. 10
Koechlin 105. 108.
Kohaut 61.
Konversationsoper 93.
Konzert 70.
Kreutzer 70. 87. 110.
Kropfgans 61.
Kusser 58.

Labarre 59.
Lacoste 59.
Ladmirault 105. 107.
Lafayolle 37.
Lafont 110.
Lagrange 74.
Laguerre, Elisabeth 59. 65.
Lahoussaye 70.
Lalo 97. 98. 105.
Lambert 55. 60.
Lamotte 110.
Lamoureux 96. 102. 107.
Lasso, Orl. 49. 51. 52.
Lautenmusik 43. 60.
Lebrun 37.
Leclair 70. 110.
Lefebvre 102.
Lefranc s. Franc.
Lejeune 45.
Lekeu 104.
Lemoyne 84.
Léonard 111.
Leonin 18.
Leroux 98.
Lesage de Richée 61.
Lestocart 45.
Lesueur 85. 86. 87. 88. 102.
Levens 74.
Lied 14. 32.
Lind 93.
Liszt 101. 109.
Litolff 95. 109.
Lobwasser 45.
Lolli 70. 110.
Loud 105.
Lulli, G. 55. 56. 59. 68. 72.
Lulli, Jean 59.
Lulli, Louis 59.
Lupi Second 37.
Lyon 46.

Machaut, Guillaume de 31. 33. 34.
Madonis 70.
Mage, du 64.
Magnard 98. 104. 108.
Maillart 93.
Mallarmé 98.
Manuel 107.
Marais 59. 60.
Marcabrun 23.
Marchand 64. 66.
Marchettus von Padua 32.
Marienklage 13.
Marin 49. 50.
Marle 37.
Marmontel 78. 80.
Marot 44.
Marpurg 74.
Marteau 111.
Martini 85.
Marty 98.
Massart 110.
Masse 52.
Massé 94.
Massenet 97. 102. 107.
Mauduit 48. 49.
Mazarin 55. 58.
Mehrstimmigkeit 15.
Méhul 85. 86. 87. 88.
Menuett 63.
Mersenne 60. 61. 68.
Merulo 41.
Merville 60.
Messager 94.
Messe 30. 31. 32. 38.
Metz 7.
Meusel 61.
Meyerbeer 91. 92.
Mezangeau 60.
Migot 108.
Milhaud 106. 107. 108. 109.
Millot 49.
Mithou 54. 61.
Moderne 38.
Molier 55.
Molière 56. 108.
Mondonville 70. 72.
Monnet 77.
Monpou 93.
Monsigny 79.

Montdorge 72.
Monte 49. 51.
Montéclair 59. 65. 70.
Morales 35.
Moreau 65.
Morlaye 43. 45.
Motette 21. 25. 38.
Mouret 59. 70. 75.
Mouton 37. 38. 52. 61.
Mozart 80. 89. 105.
Muffat, Georg 58.
Murat 49.
Musikinstrumente 40.
Musiktheorie 71. 73.
Mussorgski 106.

Nachez 111.
Neruda 61.
Nerval 101.
Nietzsche 97.
Nivers 62.
Noël 52.
Notendruck 38.
Notker Balbulus 8.
Noverre 73. 89.

Obrecht 34. 35.
Oddo von Cluguy 8.
Ode 49.
Odington, Walter 20.
Offenbach 95.
Okeghem 35.
d'Ollone 98.
Oper 54. 69. 71. 90.
Opera buffa 75.
Opéra comique 78.
Operette 94.
Oratorium 70.
Orchestermusik 67.
Ordre 65. 66.
Organum 16. 17. 18. 19.
Orgel 7. 28. 41.
Orto 35.
Osterspiel 13.
Ouverture 57. 68.

Paganini 109.
Page 61.
Pagin 70.
Palestrina 35.
Pannard 75.
Parisius 37.
Pasdeloup 96.
Passacaglia 63.
Passerat 50.
Passionsspiel 13.
Pavane 62.
Pellegrin 72.
Pelletier 44.
Perotin 18.
Perrin 56.
Perrin von Angecourt 26.
Petrus de Cruce 22.
Phalesius 43.
Philidor, A. D. 68. 70.
Philidor, Fr. A. s. Danican Ph.
Philidor, M. d. Ä. 68.
Philip 105.
Philipp von Vitry 29.
Phinot 37. 45.
Pibrac 48.
Piccini 81.
Pierné 98. 102. 107. 108.
Pipelare 35.
Pipin 8.
Piron 75.
Planquette 95.
Pléiade 47.
Poillot 105
Pontifikale von Poitiers 7.
Poulenc 106. 107. 108. 109.
Pradher 109.
Prélude 63.
Prioris 37.
Programmusik 34. 36. 57. 69. 72. 98. 100. 101.
Psalmenkomposition 44.
Puy de musique 52.

Quinault 56. 72. 82. 83.

Rabaud 98. 105.
Racine 56. 72. 82.
Raguenet 58.
Rahelklage 13.
Raison 64.
Rambaut de Vaqueiras 23. 26.
Rameau 66. 69. 70. 71. 73. 77.
Ravel 99. 105. 107. 108. 109.
Rebel, Fr. de 73.
Rebel, J. F. 59.
Refrainformen 24.
Regis 35.
Regnard 49. 50.
Reicha 90.
Reichardt 49.
Reim 11.
Reimoffizien 8. 12.
Reußner 61.
Revolutionsmusik 80. 88.
Reyer 98.
Richafort 42.
Richelieu 58.
Rippe, de 43. 52.
Roberday 64.
Robert der Fromme 11.
Rode 70. 110.
Roger, Ducasse 105. 107.
Romieu 74.
Ronger s. Hervé.
Ronsard 47. 48. 49. 50. 51. 52.
Ronsée 52.
Ropartz 98. 104. 108.
Rosellen 109.
Rossi 55.
Rossini 91. 92. 93.
Rouget de l'Isle 88.
Roullet, du 82. 83.
Rousseau, J. J. 62. 76. 78. 80. 81.
Rousseau, S. A. 105.
Roussel 99. 105. 107. 108.
Roy 38. 43. 52.
Royer 70.

Sacchini 84.
Sacrati 55.
Sage, le 75.
Saint Saëns 94. 97. 102. 104. 106. 108.
St. Gallen 7.
Salieri 84.
Salmon 54.
Salomon 59.
Sandrin 52.
Sarabande 62.
Sarasate 111.
Sarti 85.
Satie 105. 109.
Sauret 111.
Sauveur 73.
Savart 98.
Scarlatti, D. 65.
Schmitt 105. 107. 108.
Schobert 66.
Schola cantorum 104. 105.
Schubert 99.
Schwartzendorf s. Martini.
Scribe 91.
Sédaine 78. 79. 80. 92.
Senfl 35.
Senleches 33.
Sequenz 8. 9.

Sermisy 36. 37. 52.
Serre 74.
Severin 45.
Silbenmessung, Silbenzählung 10.
Silver 98.
Singspiel 77.
Société moderne d'Instruments à Vent 108.
Sohier 37.
Solié 81.
Sologesang 107.
Solokonzert 70.
Sonett 50.
Sorge 74.
Sourdeac 56.
Spielmann 8. 22. 23.
Spohr 80.
Spontini 91.
Stamitz, Joh. 67.
Steibelt 87.
Strauß, Joh. 95.
Strophenlied 51.
Struck 59.
Suite 27. 42. 62. 63. 65. 66. 68. 69. 73.
Sweelinck 41.

Tabulatur 28.
Tailleferre 106. 108.
Tanz 57. 62. 72. 73.
Tapissier 33.
Tartini 74.
Telemann 65.
Tenormesse 35.
Tessier 49.
Thalberg 109.
Theaterkunst, römisch-griechische 8.
Thibaut von Navarra 25.
Thomas 94.
Thomas von Aquin 11.
Thomas von Celano 11.
Thomas von Kempis 11.
Thomson 111.
Thuret 70.
Tinctoris, Joh. 33. 34. 35.
Titelouze 61. 64.
Touchemoulin 70.
Tournai 31.
Tournier 53.
Touront 35.
Traetta 73.
Tragédie lyrique 80. 81.
Triosonate 69.
Tropus 8. 12.
Troubadours 22. 23.
Trouvères 22. 23. 25.
Tschudi 84.
Turbin 37.
Tyard 48.

Vachon 70.
Vadé 75.
Vaqueras 35.
Vaudeville 75. 78.
Verdi 93. 96.
Vezin 68.
Vidal 98.
Vielle 27.
Vierne 104.
Vieuxtemps 110.
Viéville 58.
Vigne, la 68.
Vignon, le 60.
Vincent 61.
Violinsonate 70.
Viotti 70. 85. 110.
Vitry, Ph. de 34.
Vogel 84.
Voltaire 76.
Volte 63.

Wagner, R. 49. 55. 91. 96. 106.
Weigl 90.
Weihnachtsspiel 13.
Weiß 61.
Widor 97. 105.
Willaert 41.
Winchester Troper 17.
Wipo 11.
Witkowski 105. 108.
Wolfenbüttel 18.

Ysaye 111.

Tonbestimmung. München, Staatsbibliothek. cod. lat. 2599Bl. 96 v. XIII. Jh. Das Bild steht möglicherweise mit der in der gleichen Handschrift vorliegenden „Musica Johannis" [Cotton] in Verbindung (Phot.: A. Reusch, München)

Darstellung eines Spiels. XIV. Jahrhundert
Rom. Bibl. vat. Urb. lat. 355. fol. 1v. (Phot.: Sansaini, Rom)

Paul von Limburg: Les très riches heures (Verkündigung).
XIV. Jahrhundert

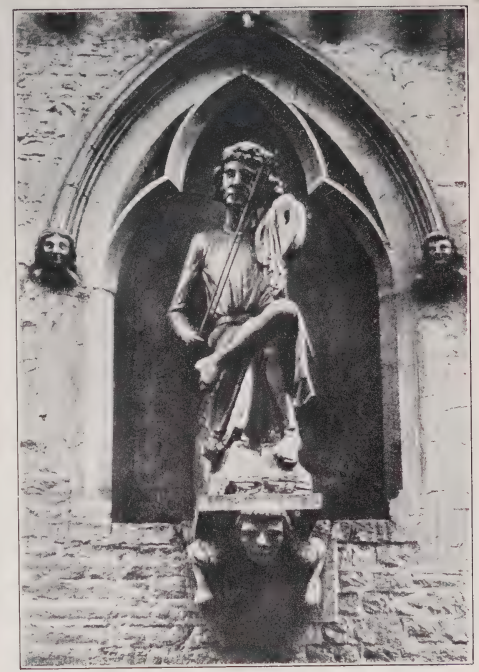
(Phot.: Dr. F. Stoedtner, Berlin)

Palast der Päpste in Avignon
(Phot.: W. Berkowski, Hannover)

Adenet le Rois, die Königin von Frankreich, Mahaut von Artois und Blanche von Castilien unterhaltend.
Ms. des ausgehenden XIII. Jahrhunderts in der Arsenalbibliothek zu Paris
(Phot.: P. Lemare, Paris)

Inneres von Notre Dame, Paris

Phot.: Les Archives Photographiques d'Art et d'Histoire, Paris

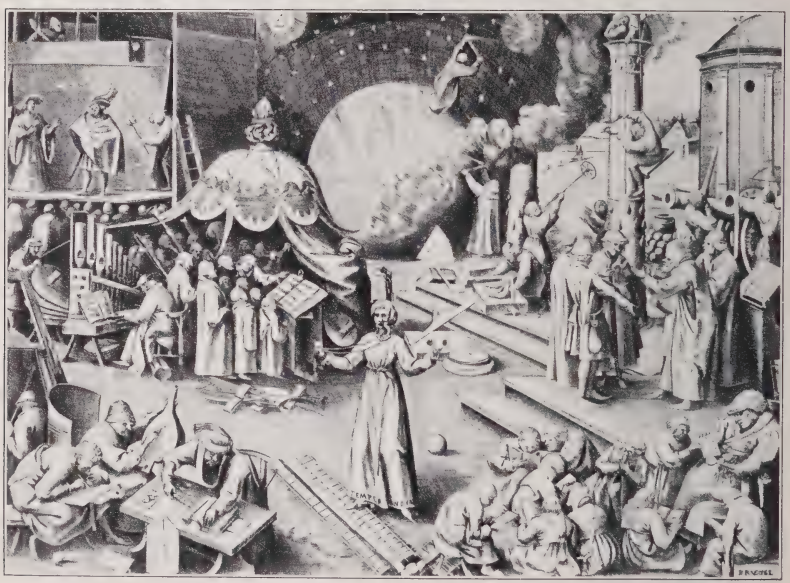


Maison de Musiciens, Reims

Nach einem Diapositiv aus dem Berliner Instrumentenmuseum

Lucas de Heere, Meister der weiblichen Halbfiguren: Musizierende Frauen. Um 1520. Wien.

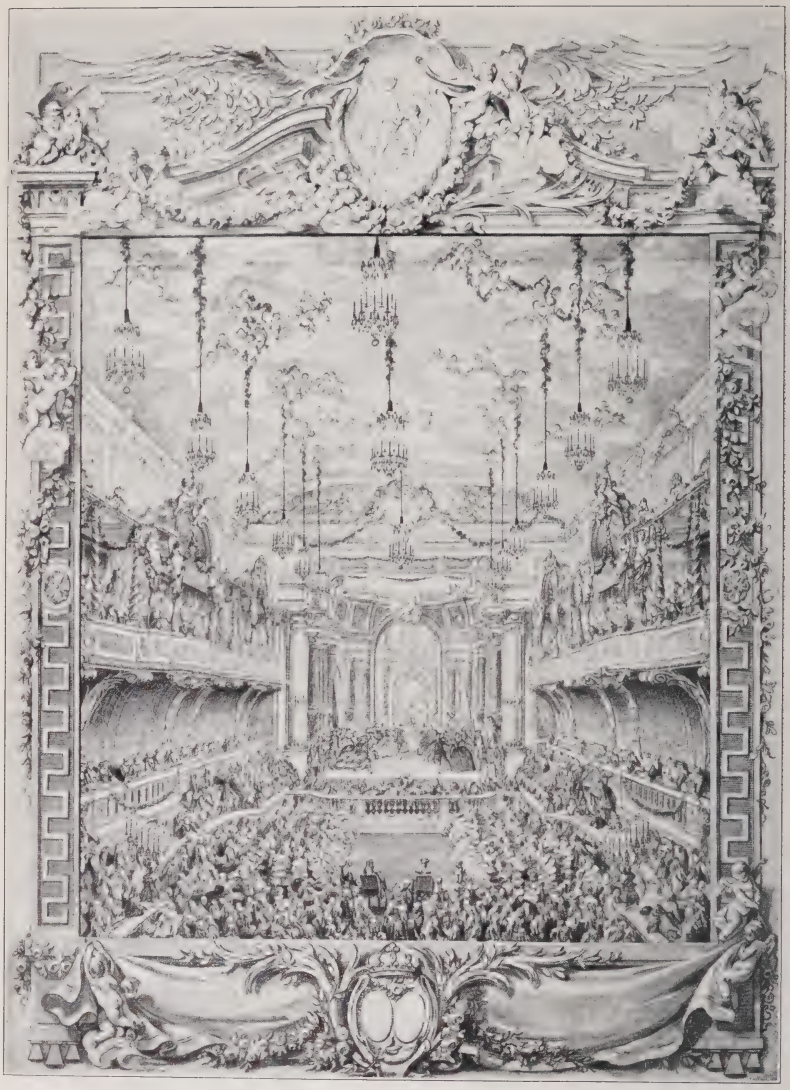
Galerie Harrach



Pieter Brughel: Zeichnung „Temperantia", Stich von H. Coch.

Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin

Valentin de Boulogne, dit Le Valentin: Le concert. XVII. Jahrhundert. Louvre
(Phot.: Les Archives Photographiques d'Art et d'Histoire, Paris)



Charles Nicolas Cochin: Représentation de la princesse de Navarre, à Versailles le 23 février 1745

Comédie-ballet de Voltaire, mise en musique par Rameau

(Phot.: Les Archives Photographiques d'Art et d'Histoire, Paris)

M. B. Ollivier: Le thé à l'anglaise, chez le prince de Conti, Musée du Louvre, Paris

(Phot.: LesArchiv. Photograph. d'Art et d'Histoire, Paris)

1. Le prince de Beauvau, depuis maréchal.
2. Le chevalier de la Laurency, gentilhomme de M. le prince de Conti.
3. Mozart enfant.
4. Jéliotte, chanteur de l'Opéra.
5. Monsigneur le prince de Conti.
6. M. Trudaine.
7. M^elle Bagarotti.
8. La maréchale de Mirepois.
9. M^me de Vierville, mère de M. de Barbante.
10. La maréchale de Luxembourg.
11. M^elle de Boufflers, depuis duchesse de Lauzun.
12. Le prince d'Henin.
13. La comtesse d'Egmont.
14. M. de Pont de Vesle, frère de M. d'Argental.
15. La comtesse d'Egmont, la jeune, née M^elle de Richelieu.
16. Le président Hénault.
17. La comtesse de Boufflers.
18. Le comte de Chabot, depuis duc de Rohan.
19. Le comte de Jarnac.
20. M. de Mayran, mathématicien.
21. La princesse de Beauvau, depuis maréchale.
22. Le bailli de Chabrillan.

Jacques Mauduit
(1557—1627)

Egerich Hilschena pinx., Bleistiftzeichnung von Ferd. Groer in Wien (1842)

Claude Goudimel
(um 1505—1572)

Die Porträts auf den
stammen aus dem
schen Staatsbiblio-

Marin Mersenne
(1588—1648)

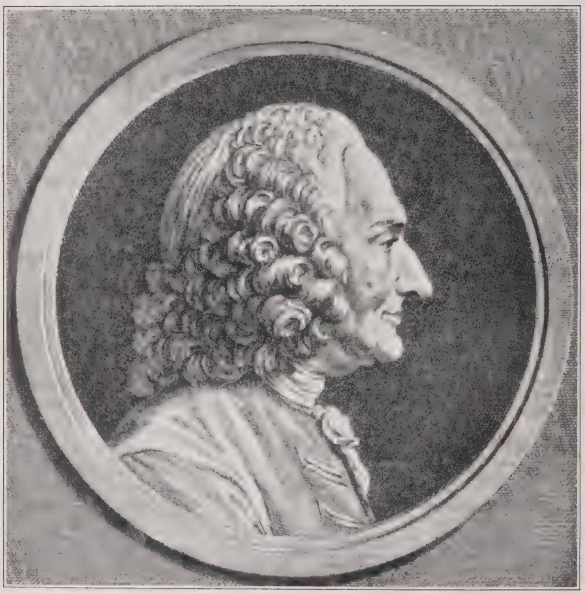
B. Moncornet excudit.

Giambattista Lulli
(1632—1687)
Sornique sculp.

Seiten 142 bis 148 oben Besitz der Preußithek in Berlin

François Couperin
surnommé
le Grand
(1668—1733)

Lithographie
de Thierry frères



Jean Philippe
Rameau
(1683—1764)

Fait par J. J. Caffieri
1760, gravé par
Aug. St. Aubin

Jean Jacques
Rousseau
(1712—1778)

J. L. de Lignon sculps. 1791

Christoph
Willibald
Gluck
(1714—1787)

Aug. de St. Aubin del.
et sculps. anno 1791

André Erneste
Modeste Grétry
(1742—1813)

L. V. le Brun pinx.,
J. C. Gottschick sculps.

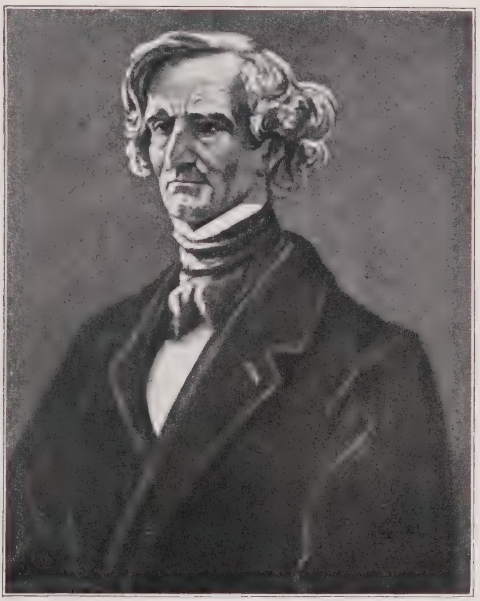
Etienne Nicolas
Méhul
(1763—1817)

Anonymer Stich

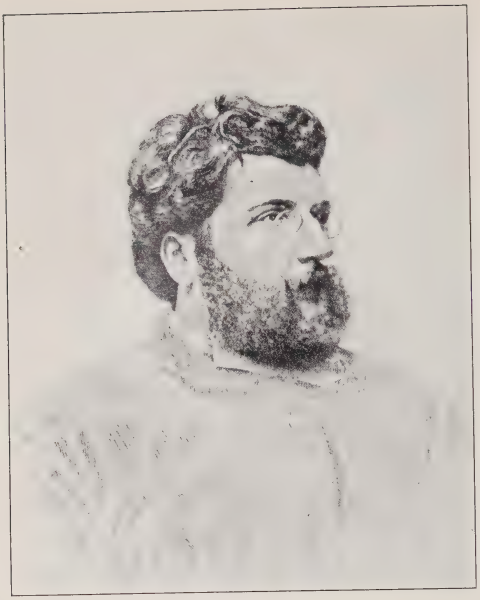
Maria Luigi Zenobio
Carlo Salvatore
Cherubini
(1760—1842)

Anonymer Stich

Hector Berlioz
(1803—1869)

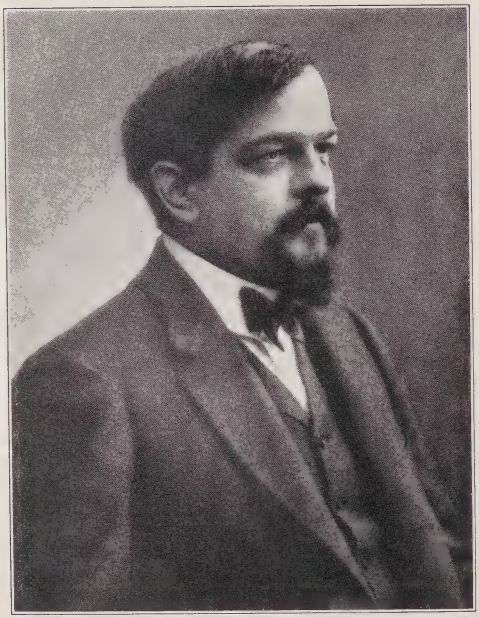


Gravüre nach dem
Gemälde von Daumier



Alexandre César Léopold Georges Bizet
(1838—1875)

Nach einem Stich von Burney



Claude Achille Debussy
(1862—1918)

Phot.: von Nadar, Paris

JEDERMANNS BÜCHEREI

ÜBERSICHT	
Religionswissenschaft	Musik
Philosophie	Erdkunde
Erziehungswesen	Völkerkunde
Geschichte	Land- und Forstwirtschaft
Rechts- und Staatswissenschaft	Naturwissenschaft
Sozialwissenschaft Wirtschaftswissensch.	Medizin
Literaturgeschichte	Mathematik
Bildende Kunst	Technik

JEDERMANNS BÜCHEREI

Abteilung Erdkunde

Allgemeine Erdkunde

Herausgegeben von Professor **Dr. Rud. Reinhard,** Leipzig

Die Gestalt der Erde und ihre Darstellung
Oberflächengestaltung
Die Vulkane
Allgemeine Meereskunde und maritime Meteorologie
Fluß- und Seenkunde
Klimatologie
Die Landschaftsgürtel der Erde
Pflanzen- und Tiergeographie
Anthropogeographie
Wirtschaftsgeographie
Verkehrsgeographie
Politische Erdkunde

Länderkunde

Herausgegeben von **Dr. Kurt Krause,** Leipzig

Deutschland (2 Bände)
Finnland, Estland und Lettland, Litauen
Osteuropa (2 Bände)
Nordische Länder
Holland, Belgien, Luxemburg, Schweiz
Frankreich
Die britischen Inseln
Donauländer (2 Bände)
Griechisches Mittelmeergebiet
Italien
Iberische Halbinsel
Asien (4 Bände)
Nordamerika
Südamerika
Australien und die Südseeinseln
Afrika (2 Bände)
Die Polarwelt

Erschienen sind:

Die Vulkane. *Von Dr. Alfred Bergeat †, o. Professor an der Universität Kiel. Herausgegeben von Dr. Karl Sapper, o. Professor an der Universität Würzburg.*

Die Landschaftsgürtel der Erde, Natur und Kultur. *Von Dr. Siegfried Passarge, o. Prof. an der Hamburgischen Universität.*

Geographie der Welthandelsgüter in 2 Bänden. *Von Professor Dr. W. Schmidt, Cöthen.*

Politische Erdkunde. *Von Dr. Arth. Dix, Hauptschriftleiter, Berlin. 2. Auflage.*

Finnland, Estland und Lettland, Litauen. *Von Dr. M. Friederichsen, o. Professor an der Universität Breslau.*

Osteuropa in 2 Bänden. *Von Dr. Walter Tuckermann, o. Prof. der Geographie an der Handelshochschule Mannheim.*

Frankreich. *Von Dr. Erwin Scheu, Professor a. d. Univ. Leipzig.*

Griechisches Mittelmeergebiet. *Von Dr. Otto Maull, Professor an der Universität Frankfurt a. M.*

Italien. *Von Dr. Georg Greim, o. Professor an der Technischen Hochschule in München.*

Japan. *Von Geh. Studien-Rat Dr. F. W. Paul Lehmann, Leipzig.*

Südamerika. *Von Dr. B. Brandt, Professor an der Univ. Prag.*

Die Polarwelt. *Von Dr. Hans Rudolphi, Privatdozent an der Universität Leipzig.*

JEDERMANNS BÜCHEREI

In Vorbereitung:

Allgemeine Meereskunde und maritime Meteorologie. *Von Dr. G. Wüst, Assistent am Institut für Meereskunde Berlin.*

Donauländer in 2 Bänden: Staatenkunde — Landschaftskunde. *Von Dr. Hans Rudolphi, Privatdozent an der Universität Leipzig.*

Iberische Halbinsel (Spanien, Portugal). *Von Dr. Hans Praesent, Bibliothekar an der Deutschen Bücherei Leipzig.*

Nord- und Westasien. *Von Dr. Arved Schultz, o. Professor an der Universität Königsberg i. P.*

Afrika in 2 Bänden. Das tropische Afrika und Ägypten — Das subtropische Südafrika. *Von Dr. Siegfried Passarge, o. Professor an der Hamburgischen Universität.*

Abteilung Völkerkunde

Herausgegeben von **Dr. Fritz Krause,** Professor a. d. Universität Leipzig, und **Dr. Georg Thilenius,** o. Prof. an der Hamburgischen Universität, Direktor des Museums für Völkerkunde

A. Allgemeine Völkerkunde

Probleme der Völkerkunde | **Das Wirtschaftsleben der Völker**
Grundzüge der menschlichen Gesellschaft
Formen des religiösen Lebens | **Die Kunst primitiver Völker**

B. Spezielle Völkerkunde

Weltgeschichtliche Kulturvorgänge
Europa einschließlich Nordafrika und Vorderasien
Afrika
Süd- und Zentralasien
Ostasien: 1. China 2. Korea, Japan
Indo-Ozeanien
Australien
Nordvölker: Lappen und Sibirier
Die Naturvölker Nordamerikas
Die Naturvölker Südamerikas
Die alten Kulturen Mittelamerikas (Azteken, Maya)
Die alten Kulturen Südamerikas

Erschienen ist:

Das Wirtschaftsleben der Völker. *Von Dr. Fritz Krause, Professor an der Universität Leipzig.*

Abteilung Naturwissenschaft

Herausgegeben von Professor **Dr. Walther Schoenichen,** Direktor der Staatlichen Stelle für Naturdenkmalpflege in Preußen, Berlin-Schöneberg.

Erschienen sind:

Pflanzenleben der Vorzeit. *Von Dr. Walter Gothan, Professor an der Geologischen Landesanstalt, Berlin.*

Limnologie, Eine Einführung in die biologischen Probleme der Süßwasserforschung. *Von Professor Dr. August Thienemann, Direktor der Hydrobiologischen Anstalt der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft in Plön.*

JEDERMANNS BÜCHEREI

In Vorbereitung:

Biologie der Samen und Früchte. *Von Dr. E. Ulbrich, Kustos am Botanischen Museum, Berlin-Dahlem.*

Vererbung. *Von Privatdozent Dr. Just, Zoologisches Institut der Universität Greifswald.*

Abteilung Geschichte

Hrsgeg. von **Dr. Walter Platzhoff,** o. Prof. a. d. Univers. Frankfurt a. M., und **Dr. Kurt Rheindorf,** Privatdoz. a. d. Univers. Bonn.

Erschienen ist:

Nordische Geschichte. *Von Dr. Johannes Paul, Privatdozent an der Universität Greifswald.*

In Vorbereitung:

Reformation und Gegenreformation. *Von Dr. Johannes Paul, Privatdozent an der Universität Greifswald.*

Die französische Revolution. *Von Dr. Herzfeld, Privatdozent an der Universität Halle.*

Die Geschichte Frankreichs. *Von Dr. Reincke-Bloch, o. Professor an der Universität Breslau.*

Abteilung Literaturgeschichte

Hrsgeg. von **Dr. Paul Merker,** o. Prof. a. d. Universität Greifswald

Einführung in das Verständnis literarischer Kunstwerke
Deutsche Literatur bis 1880 (3 Bände):
I. Mittelalter.
II. Reformation, Barock, Aufklärung
III. Sturm und Drang, Klassizismus, Romantik, Realismus
Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart
Deutsches Theater
Deutsche Sprachgeschichte
Deutsche Stilistik
Dänisch-Norwegische Literatur
Schwedische Literatur
Flämisch-Holländische Literatur
Englische Literatur
Amerikanische Literatur
Französische Literatur
Italienische Literatur
Spanische und portugiesische Literatur
Russische Literatur
Polnische Literatur
Südslavische Literatur
Ungarische und rumänische Literatur
Altgriechische Literatur
Byzantinische und Neugriechische Literatur
Römische Literatur
Mittel- und Neulateinische Literatur
Indische Literatur
Persische und türkische Literatur
Altsemitische Literatur
Arabische Literatur
Japanische Literatur
Chinesische Literatur

Erschienen sind:

Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. *Von Dr. Wolfgang Stammler, o. Prof. a. d. Universität Greifswald.*

Deutsches Theater. *Von Dr. Friedrich Michael in Leipzig.*

Schwedische Literatur. *Von Dr. Helmut de Boor, o. Professor an der Universität Leipzig.*

JEDERMANNS BÜCHEREI

Russische Literatur. *Von Dr. Alexander Brückner, o. Professor an der Universität Berlin.*
Polnische Literatur. *Von Dr. Alexander Brückner, o. Professor an der Universität Berlin.*
Chinesische Literatur. *Von Dr. Eduard Erkes, Privatdozent an der Universität Leipzig.*

In Vorbereitung:

Deutsche Literatur bis 1880. I. Mittelalter. II. Reformation, Barock, Aufklärung. III. Sturm und Drang, Klassizismus, Romantik, Realismus. *Von Dr. Paul Merker, o. Professor an der Universität Greifswald.*
Deutsche Sprachgeschichte. *Von Dr. Walther Ziesemer, o. Professor an der Universität Königsberg.*
Dänisch-Norwegische Literatur. *Von Dr. Georg Daub, Studiendirektor in Gandersheim a. H.*
Französische Literatur. *Von Dr. Walther Küchler, o. Professor an der Universität Wien.*
Italienische Literatur. *Von Dr. Viktor Klemperer, o. Professor an der Polytechnischen Hochschule in Dresden.*
Spanische und Portugiesische Literatur. *Von Dr. A. Hämel, Professor an der Universität Würzburg.*
Ungarische Literatur. *Von o. Hochschulprofessor Dr. Joh. Kosco in Budapest.* **Finnische Literatur.** *Von Dr. Hans Grellmann a. d. Universität Greifswald.* (In einem Bande)
Byzantinische und Neugriechische Literatur. *Von Dr. Karl Dieterich, Professor an der Universität Leipzig.*
Geschichte der norwegischen Literatur. *Von Dr. Harald Beyer, Lektor in Bergen (Norwegen).*

Abteilung Bildende Kunst

Herausgegeben von **Dr. Wilhelm Waetzoldt,** Geh. Regierungsrat, Ministerialrat im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, o. Honorarprofessor an der Universität Berlin

Systematische Kunstgeschichte

Methodik der Kunstbetrachtung | **Technik der Künste Ikonographie** | **Denkmalpflege Museumskunde**

Geschichte der Kunst

Kunst der Naturvölker
Sumerische und Akkadische Kunst
Volkskunst
Babylonische u. Assyrische Kunst
Chinesische Kunst
Japanische Kunst
Persische Kunst
Indische Kunst
Ägyptische Kunst
Griechische Kunst
Hellenistische Kunst
Römische Kunst
Arabische Kunst
Altchristliche Kunst
Italienische Kunst (3 Bände)
Spanische Kunst
Französische Kunst
Englische Kunst
Altamerikanische Kunst
Holländische Kunst
Belgische Kunst
Russische Kunst
Skandinavische Kunst
Kunst der Balkanvölker
Deutsche Kunst
Die Kunst der Gegenwart

JEDERMANNS BÜCHEREI

Erschienen sind:

Museumskunde. *Von Professor Dr. Otto Homburger, Konservator am Badischen Landesmuseum in Karlsruhe.*
Sumerische und Akkadische Kunst. *Von Dr. Eckhard Unger, Professor an der Universität Berlin.*
Chinesische Kunst. *Von Dr. Ludwig Bachhofer in München.*
Indische Kunst. *Von Dr. Otto Höver in München.*
Ägyptische Kunst. *Von Dr. Hermann A. J. Kees, Professor an der Universität in Göttingen.*
Römische Kunst. *Von Dr. Herbert Koch, Professor an der Universität Jena.*
Arabische Kunst. *Von Dr. Elisabeth Ahlenstiel-Engel in Berlin.*
Italienische Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert. 1. Band: Die Kunst der Frührenaissance in Mittelitalien. *Von Dr. Hans Kiener in München.*
Schwedische und Norwegische Kunst seit der Renaissance. *Von Dr. A. Dresdner, Professor an der Technischen Hochschule in Berlin.*
Französische Maler des 19. Jahrhunderts. *Von Dr. Emil Waldmann, Direktor der Städtischen Kunsthalle, Bremen.*

In Vorbereitung:

Kunst der Naturvölker. *Von Dr. Otto Höver in München.*
Assyrische und Babylonische Kunst. *Von Dr. Eckhard Unger, Professor an der Universität Berlin.*
Hellenistische Kunst. *Von Dr. Martin Schede, Kustos an den staatlichen Museen in Berlin.*
Italienische Kunst bis zur Renaissance. *Von Dr. Hans Hildebrandt, Professor an der Technischen Hochschule in Stuttgart.*
Italienische Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert. 2. und 3. Band. *Von Dr. Hans Kiener in München.*
Altamerikanische Kunst. *Von Dr. Gerstenberg, Professor an der Universität Halle.*
Die englische Malerei. *Von Dr. Emil Waldmann, Direktor der Kunsthalle, Bremen.*

Abteilung Musik

Herausgegeben von Prof. **Dr. Johannes Wolf,** Honorarprofessor an der Universität Berlin, Vorsteher der alten Musik-Sammlung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin

1. Systematische Abteilung

Einführung i. d. Musikwissenschaft
Akustik
Musikpsychologie
Musikästhetik
Musikpolitik (Soziale und politische Bedeutung der Musik)

JEDERMANNS BÜCHEREI

II. Historische Abteilung

Die Tonschriften
Musikinstrumente
Geschichte der Musiktheorie
Musik der Naturvölker
Musik des Altertums
Musik der germanischen Völker
(3 Bände)
I. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts
II. Im 17. und 18. Jahrhundert
III. Im 19. und 20. Jahrhundert
Musik in England
Musik der romanischen Völker
(3 Bände)
I. Musik in Frankreich
II. Musik in Italien
III. Musik in Spanien und Portugal
Musik der slavischen Völker
Byzantinische Musik
Musik des Orients
Das deutsche Volkslied
Kirchenmusik

Erschienen sind:

Akustik. *Von Dr. Erich Schumann in Charlottenburg.*
Die Tonschriften. *Von Professor Dr. Johannes Wolf, Honorarprofessor an der Universität Berlin.*
Die Musikinstrumente. *Von Professor Dr. Curt Sachs in Berlin.*
Musik des Altertums. *Von Professor Dr. Curt Sachs in Berlin.*
Musik der germanischen Völker im 19. und 20. Jahrhundert. *Von Dr. Hans Schnoor in Leipzig.*

In Vorbereitung:

Musik der Naturvölker. *Von Professor Dr. Erich von Hornbostel in Berlin.*
Musik der germanischen Völker bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. *Von Professor Dr. Johannes Wolf, Honorarprofessor an der Universität Berlin.*
Musik in Frankreich. *Von Dr. Th. W. Werner in Hannover.*
Byzantinische Musik. *Von Dr. Egon Wellesz, Privatdozent an der Universität in Wien.*
Musik des Orients. *Von Dr. Robert Lachmann, Berlin.*
Das deutsche Volkslied. *Von Dr. phil. Kurt Rotter, Bibliothekar an der Hochschule und Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.*

Abteilung Philosophie

Herausgegeben von **Dr. Ernst Bergmann,**
Professor an der Universität Leipzig

Systematische Philosophie

Einführung in die Philosophie
(2 Bände)
Erkenntnistheorie
Logik
Metaphysik
Ethik
Naturphilosophie
Kulturphilosophie
Rechts- und Staatsphilosophie
Philosophie der Geschichte
(2 Bände)
Allgemeine Psychologie
Angewandte Psychologie
Religionspsychologie
Völkerpsychologie
Tierpsychologie
Psychotechnik

JEDERMANNS BÜCHEREI

Geschichte der Philosophie

Chinesische und japanische Philosophie
Indische Philosophie
Arabische Philosophie
Griechische Philosophie
von Thales bis Platon
Hellenistische Philosophie
von Aristoteles bis Plotin
Patristische und scholastische Philosophie
Italienische Philosophie
Französische Philosophie
Englische Philosophie
Holländische Philosophie
Deutsche Philosophie
(5 Bände):
I. Deutsche Mystik
II. Deutsche Philosophie im Reformationszeitalter
III. Deutsche Aufklärung
IV. Deutscher Idealismus
V. Romantik
Russische Philosophie
Amerikanische Philosophie
Der Geist des 19. Jahrhunderts
Die Philosophie im 20. Jahrhundert

Erschienen sind:

Einführung in die Philosophie. In 2 Bänden. I. Teil: Erkenntnisproblem. II. Teil: Weltproblem. *Von Dr. Ernst Bergmann, Professor an der Universität Leipzig.*

Metaphysik. *Von Dr. Hans Driesch, o. Prof. a.d. Universität Leipzig.*

Ethik. *Von D. Dr. Hermann Schwarz, Geh. Reg.-Rat, o. Professor an der Universität Greifswald.*

Naturphilosophie (Philosophie des Anorganischen). *Von Dr. Friedrich Lipsius, Professor an der Universität Leipzig.*

Philosophie der Geschichte in 2 Bänden. *Von Dr. Hermann Schneider, Professor an der Universität Leipzig.*

Religionspsychologie. *Von D. Dr. Werner Gruehn, Privatdozent in Dorpat.*

Griechische Philosophie von Thales bis Platon. *Von Dr. Hans Leisegang, Professor an der Universität Leipzig.*

Hellenistische Philosophie von Aristoteles bis Plotin. *Von Dr. Hans Leisegang, Professor an der Universität Leipzig.*

Patristische und scholastische Philosophie. *Von Dr. Johannes Hessen, Privatdozent an der Universität Köln.*

Italienische Philosophie. *Von Guido de Ruggiero, Professor an der königl. Universität Neapel. Ins Deutsche übertragen von Dr. Ph. Aug. Becker, o. Professor an der Universität Leipzig.*

Französische Philosophie. *Von Dr. Karl Vorländer, Professor an der Universität Münster.*

Holländische Philosophie. *Von Dr. Lucien Brulez, Lektor an der Universität Hamburg.*

Geschichte der deutschen Philosophie: I. Deutsche Mystik bis 1530 einschließlich Paracelsus. *Von Dr. Ernst Bergmann, Prof. an der Universität Leipzig.*

Russische Philosophie. *Von Professor E. v. Radloff, St. Petersburg.*

Der Geist des 19. Jahrhunderts. *Von Dr. Ernst Bergmann, Professor an der Universität Leipzig.*

In Vorbereitung:

Allgemeine Psychologie. *Von Dr. Wilhelm Wirth, Professor an der Universität Leipzig.*

JEDERMANNS BÜCHEREI

Psychotechnik. *Von Dr. Fritz Giese, Privatdozent an der Technischen Hochschule in Stuttgart.*

Geschichte der deutschen Philosophie in 5 Bänden: I. Deutsche Mystik bis 1530 einschließlich Paracelsus. II. Deutsche Philosophie im Reformationszeitalter bis 1680, einschließlich Jacob Böhme. III. Deutsche Aufklärung bis 1781. IV. Deutscher Idealismus, Kant bis Fichte, 1800. V. Romantik bis 1831: Hegels Tod. *Von Dr. Ernst Bergmann, Professor an der Universität Leipzig.*

Kulturphilosophische Soziologie. *Von Dr. Hans Freyer, Prof. an der Universität Leipzig.*

Philosophie des 20. Jahrhunderts. *Von Dr. Hans Leisegang, Professor an der Universität Leipzig.*

Abteilung Rechts- und Staatswissenschaft

Herausgegeben von Regierungsassessor a. D. Dr. sc. pol., Dr. jur. **Friedrich Glum,** Privatdozent a. d. Univers. Berlin, Direktor der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften

Problem des Rechts — Rechtsphilosophie
Römische Rechtsgeschichte
Deutsche (Germanische) Rechtsgeschichte
Deutsches bürgerliches Recht der Gegenwart
Deutsches Strafrecht
Deutsches Industrie- und Handelsrecht
Deutsches Agrarrecht
Geistiges Urheberrecht
Patentrecht
Französisches Privatrecht
Englisches Privatrecht
Problem des Staats — Staatsphilosophie
Politik
Verwaltungslehre
Die politischen Ideenkreise der Gegenwart
Deutsche Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte
Deutsches Verfassungsrecht
Englische und nordamerikanische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte
Französische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte
Russische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte
Deutsches Staatsrecht
Deutsches Verwaltungsrecht
Deutsches Arbeitsrecht
Deutsches Steuerrecht
Deutsches Kommunalrecht
Völkerrecht
Internationales Privatrecht
Das Privatrecht des Friedensvertrages
Kirchenrecht
Der Staat der Kalifen
Der französische Staat der Gegenwart
Der englische Staat der Gegenwart und das britische Weltreich
Das bolschewistische Rußland
Monarchie
Demokratie u. Parlamentarismus
Demokratische Diktatur (Rätediktatur)
Die politischen Parteien im modernen Staate
Staat und Wirtschaft

Erschienen sind:

Patentrecht. *Von Justizrat Dr. Albert Osterrieth, Professor an der Handelshochschule Berlin.*

Die politischen Ideenkreise der Gegenwart. *Von Dr. Hermann Heller, Leipzig.*

Deutsches Verfassungsrecht. *Von Dr. Ludwig Waldecker, Prof. an der Universität Königsberg i. Pr.*

JEDERMANNS BÜCHEREI

Deutsches Arbeitsrecht. *Von Dr. Wilhelm Groh, Professor an der Universität Gießen.*
Deutsches Steuerrecht. *Von Dr. Ludwig Waldecker, Professor an der Universität Königsberg i. Pr.*
Völkerrecht. *Von Dr. Ernst Isay, Oberlandesgerichtsrat, Privatdozent an der Universität Münster.*
Das Privatrecht des Friedensvertrages. *Von Professor Dr. Erich Hans Kaden, Genf.*
Die politischen Parteien im modernen Staate. *Von Oberverwaltungsgerichtsrat Dr. Otto Koellreutter, o. Professor an der Universität Jena.*
Das bolschewistische Rußland. *Von Kammergerichtsrat Dr. Martin Ludwig Schlesinger, Berlin.*

In Vorbereitung:

Geistiges Urheberrecht. In 2 Bänden. Künstlerschutz, Schriftstellerschutz. *Von Geheimen und Oberregierungsrat Johannes Neuberg in Berlin*
Grundzüge des bürgerlichen Rechts. In 5 Bänden. *Von Dr. jur. Albert Baer, Rechtsanwalt in Berlin.*
Strafrecht. *Von Dr. Eberhard Schmidt, o. Professor der Rechte an der Universität Kiel.*
Industrie- und Handelsrecht. *Von Dr. Paul Gieseke, o. Professor an der Universität Rostock.*
Agrarrecht. *Von Dr. Franz Dochow, Professor an der Universität Heidelberg.*
Internationales Privatrecht. *Von Dr. Max Gutzwiller, Prof. der Rechte an der Universität Heidelberg.*
Staat der Kalifen. *Von Professor Dr. Becker, Preußischer Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin.*
Der französische Staat der Gegenwart. *Von Dr. Ernst v. Hippel, Privatdozent an der Universität Heidelberg.*
Der englische Staat der Gegenwart. *Von Oberverwaltungsgerichtsrat Dr. Otto Koellreutter, o. Professor a. d. Universität Jena.*
Demokratie und Parlamentarismus. *Von Wirkl. Ministerialrat Prof. Dr. Leo Wittmayer, Wien.*
Staat und Wirtschaft. *Von Regierungsassessor a. D. Dr. sc. pol., Dr. jur. Friedrich Glum, Privatdozent an der Universität Berlin.*

Abteilung
Sozialwissenschaft und Wirtschaftswissenschaft

Herausgegeben von Regierungsassessor a. D. Dr. sc. pol., Dr. jur. **Friedrich Glum,** Privatdoz. a. d. Universität Berlin, Direktor der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften

Die nationalökonomische Theorie Wirtschaftsverfassung | **Geschichte der sozialistischen Ideen**

JEDERMANNS BÜCHEREI

Sozialismus
Weltwirtschaft
Grundriß der Politik
Geschichte der deutschen Wirtschaft
Geschichte der englischen Wirtschaft und der Wirtschaft des britischen Imperiums
Geschichte der amerikanischen Wirtschaft
Geschichte der russischen Wirtschaft
Landwirtschaftspolitik
Industrie- und Gewerbepolitik
Handelspolitik
Verkehrswesen u. Verkehrspolitik
Sozialpolitik
Geld — Banken — Börsen
Kohlenwirtschaft
Eisenwirtschaft
Metallwirtschaft
Textilwirtschaft
Wirtschaft der Steine und Erden
Wirtschaft der Öle und Fette
Die chemische Industrie
Lederwirtschaft
Zeitungswesen
Der Unternehmer
Der Handwerker
Der Industriearbeiter
Der politische Führer
Die arbeitende Frau

Erschienen sind:

Die nationalökonomische Theorie. *Von Dr. Hans Gestrich in Berlin.*

Wirtschaftsverfassung. *Von Dr. Siegfried Tschierschky, Reichswirtschaftsgerichtsrat in Berlin.*

Geschichte der sozialistischen Ideen. *Von Dr. Karl Vorländer, Professor an der Universität Münster.*

Der Industriearbeiter. *Von Dr. Alfred Striemer in Berlin.*

Die arbeitende Frau. *Von Dr. Agnes von Zahn-Harnack, Berlin-Grunewald.*

In Vorbereitung:

Grundriß der Politik. *Von Dr. phil. Hans v. Eckardt, Privatdozent an der Universität Hamburg.*

Landwirtschaft. *Von Major Brauer, Berlin.*

Industrie- und Gewerbepolitik. *Von Dr. Ludwig Heyde, Prof. an der Universität Kiel. M. d. R. W. R. Berlin.*

Verkehrswesen und Verkehrspolitik. *Von Professor Dr. O. Th. L. Zschucke, Berlin, Volkswirt R.D.V.*

Mineralölwirtschaft. *Von o. Honorarprof. Dr. Robert Liefmann in Freiburg i. Br. und Dr. Franz Angelberger in Freiburg i. Br.*

Eisenwirtschaft. *Von Dr. Racine in Düsseldorf.*

Textilwirtschaft. *Von Geheimen Regierungsrat Hagemann, Berlin.*

Die deutsche chemische Industrie in ihrer Entwicklung und weltwirtschaftlichen Bedeutung. *Von Professor Dr. H. Großmann in Berlin.*

Lederwirtschaft. *Von Kriegsgerichtsrat Dr. Kurtz, Referent im Reichswirtschaftsministerium Berlin.*

Zeitungswesen. *Von Dr. Karl d'Ester, Professor an der Universität München.*

Der Unternehmer. *Von Dr. Johannes Gerhardt in München.*

JEDERMANNS BÜCHEREI

Abteilung Erziehungswesen

Herausgegeben von **Dr. August Messer,** o. Professor an der Universität Gießen

Philosophische Grundlegung der Pädagogik
Systematische Pädagogik
Geschichte der Pädagogik
I. Altertum und Mittelalter
II. Von Beginn der Neuzeit bis Anfang des 18. Jahrhunderts
III. Von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart
Schulpolitik
Methodik der Volksschule
Methodik des Unterrichts an höheren Schulen
I. Geisteswissenschaftliche Fächer
II. Mathematik, Naturwissenschaften, Geographie
Fortbildungs- und Fachschulwesen
Jugendfürsorge
Jugendpsychologie
Staatsbürgerliche Erziehung
Das österreichische Schulwesen der Gegenwart
Englisches und amerikanisches Bildungswesen
Asiatisches Bildungswesen
Pädagogische Probleme der Gegenwart
Körperliche Erziehung und Schulhygiene
Volkshochschulwesen

Erschienen sind:

Philosophische Grundlegung der Pädagogik. *Von Dr. August Messer, o. Professor an der Universität Gießen.*

Geschichte der Pädagogik. In 3 Bänden. *Von Dr. August Messer, o. Professor an der Universität Gießen.*
I. Altertum und Mittelalter.
II. Von Beginn der Neuzeit bis Anfang des 18. Jahrhunderts.
III. Von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

Methodik des Unterrichts an höheren Schulen. In 2 Bänden.
I. Geisteswissenschaftliche Fächer: Deutschkunde, Philosophische Propädeutik. *Von Dr. Franz Schnaß in Hannover.* Geschichte, Alte Sprachen. *Von Dr. August Messer, o. Professor an der Universität Gießen.* Neuere Sprachen. *Von Dr. Albert Streuber in Darmstadt.*
II. Geographie. *Von Dr. Franz Schnaß in Hannover.* Mathematik, Naturwissenschaften. *Von Dr. G. Röver in Oldenburg.*

Jugendpsychologie. *Von Dr. Erich Stern, Professor an der Universität Gießen.*

Das österreichische Schulwesen der Gegenwart. *Von Bezirksschulrat Johann Kober in Wiener-Neustadt.*

Körperliche Erziehung und Schulhygiene. *Von Dr. Otto Huntemüller, Professor an der Universität Gießen.*

In Vorbereitung:

Systematische Pädagogik. *Von Dr. Wilhelm Flitner, Privatdozent an der Universität Jena.*

Jugendfürsorge. *Von Dr. Erich Stern, Professor an der Universität Gießen.*

GÜNTHER, KIRSTEIN & WENDLER, LEIPZIG

TECHNIK
ERDKUNDE
MATHEMATIK
VÖLKERKUNDE
ERZIEHUNGSWESEN
NATURWISSENSCHAFT
SOZIALWISSENSCHAFT
WIRTSCHAFTSWISSENSCHAFT
LAND- UND FORSTWIRTSCHAFT
RELIGIONSWISSENSCHAFT
STAATSWISSENSCHAFT
RECHTSWISSENSCHAFT
LITERATURGESCHICHTE
BILDENDE KUNST
PHILOSOPHIE
GESCHICHTE
MEDIZ
MUSI

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
000225543237